novich (care a știut să descopere în ștrengărița zburdalnică de atunci germenii unei înzestrări artistice ieșite din comun), precum și al tatălui și partenerului ei Ryan O'Neal, dar în ultimă instanță, hotărîtor a fost talentul nativ al micii interprete. Talent care i-a permis, în filmele ulterioare, să treacă cu aceeași ușurință de la un personaj la altul, fiecare diferite între ele, ocolind primejdia de a se repeta pe ea însăși (cum s-a întîmplat cu mulți din copiii-minune ai anilor '30). Astfel, în **Little Darlings (Drăgălașele)** nu a mai fost ștrengărița dezinvoltă din **Paper Moon** ci un copil timid, odraslă a unei familii avute, care se împrietenește strîns cu o fetiță sărmană, în tabăra de vară unde își petreceau amîndouă vacanța. În **International Velvet (Vis de glorie)** — un rol de altă factură, acela al unei adolescente animată de dorința nestrămutată de a ieși învingătoare, pe calul ei îndrăgit, într-o competiție internațională. Devenită, între timp, o tînără fermecătoare a răspuns cu brio, în **Circle Of Two (Duet)**, unui monstru sacru cum este Richard Burton, căruia nu-i prea place, după cît se spune, să-și lase partenerele „să se desfășoare", căutînd să se pună el tot timpul în evidență. Din nou un rol cu totul deosebit în comparație cu cele precedente: acela al unei adolescente de care se îndrăgostește un pictor aflat pe panta a doua a vieții.

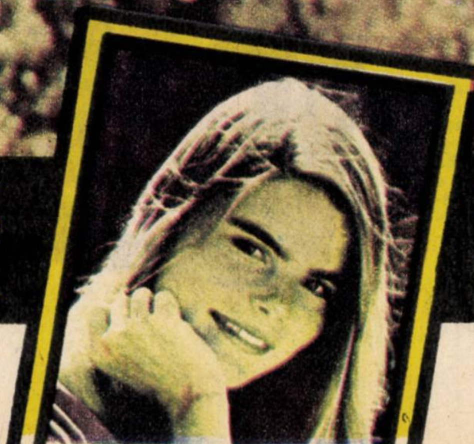
Își va continua Tatum O'Neal cariera cinematografică atît de promițătoare? *„Nu-i nici o îndoială"* răspunde chiar ea. *Ce altceva aș putea face? Doar am început de mic copil"*. Dar se grăbește să adauge: *„Firește, sînt dornică să mai fac și alte lucruri. Mi-ar place să creez modele de rochii, mi-ar place să pot ajuta, într-o formă sau alta, pe cei ce au de suferit de pe urma războaielor care se poartă în atîtea locuri ale lumii"*. Cuvinte care arată că Tatum este nu numai talentată ci și lucidă inteligentă, preocupată de cele ce se petrec în jurul ei. Prototipul tinerei femei moderne, al actriței care se simte parte a realității și nu caută să se izoleze într-un turn de celuloid.

Tinere actrițe în floare pe drumul succesului

Jodie Foster și nemaipomenitele ei întîmplări

După ce a trecut, din fericire cu bine, de experiența traumatizantă pe care a reprezentat-o prezența — alături de Robert de Niro — într-un film de asemenea rară violență cum a fost **Taxi Driver** și într-un rol cu totul nepotrivit vîrstei (ceea ce, de altfel, a suscitat îndreptățite proteste chiar într-o societate a „permisivității", cum îi place să se autodefinească societatea americană), se părea că Jodie Foster va avea parte de „zile" mai liniștite. Și într-adevăr, în **Bugsy Malone,** un film unic în genul său, o parodie a peliculelor cu gangsteri, în care rolurile sînt interpretate numai de copii (duelîndu-se între ei cu pistoale mitralieră încărcate cu... frișcă), evolua într-un mediu, oricum mai salubru, reușind să redea cu un autentic simț al comicului figura caricaturizată a unei „vamp" din epoca prohibiției. Hotărînd apoi să-și întrerupă temporar cariera pe platourile de filmare, pentru a studia la colegiu, a trecut printr-o nouă experiență, chiar mai traumatizantă decît prima, desprinsă parcă din scenariul unor autori a căror imaginație a luat-o cu totul razna. Un tînăr psihopat, pe nume John Hinckley jr., a cărui faptă avea să facă peste noapte ocolul mapamondului, se îndrăgostește, de la distanță, de Jodie și, pentru a-și dovedi dragostea, se hotărăște să-l ucidă pe președintele Statelor Unite! Ce a urmat se știe. Atentatorul dement și-a pus planul în aplicare și numai printr-o întîmplare fericită președintele Reagan a scăpat cu viață, fiind însă serios rănit, împreună cu alte trei persoane din anturajul său. Printre lucrurile lui Hinckley s-a găsit o scrisoare neexpediată în care, reafirmîndu-și pasiunea, îi dezvăluia tinerei actrițe intenția sa... Vîlva lesne de închipuit stîrnită (scrisoarea care începea cu cuvintele „Dragă Jodie" a fost re-





De la celebrul ei bunic Ernest Hemingway, Mariel Hemingway a moștenit gustul pentru viața în aer liber și pentru sporturi. In *Personal Best (Să dai ce-i mai bun în tine)* joacă **rolul unei atlete de performanță.**

produsă în facsimil de întreaga presă americană) a afectat-o profund pe actriță, care, de altfel, nu-l întîlnise niciodată pe criminal. Revenindu-și, nu fără dificultate, din șocul produs, și-a putut relua studiile pentru care a dovedit, în paranteză fie-zis, o reală atracție.

Proaspăt absolventă, și-a reluat preocupările artistice, fiind pe punctul de a termina (dacă nu chiar a terminat cînd apar aceste rînduri) turnările la noul său film **New Hampshire Hotel,** după romanul omonim al scriitorului american deosebit de popular la ora actuală, John Irving. Parteneră îi este Nastassia Kinsky (neuitata **Tess,** din filmul cu același nume) și cele două actrițe au devenit foarte bune prietene, curiozitatea cu care este așteptată noua lor peliculă fiind cu totul îndreptățită de remarcabilul talent al amîndorura. A ajuns oare Jodie la capătul întîmplărilor nefericite prin care i-a fost dat să treacă? Dacă da, în față i se deschide un drum plin de făgăduințe, pe măsura autenticilor sale resurse.

Diane Lane, o fată romantică

După ce a terminat, în 1978, **Mica Romanță,** și-a împlinit — mărturisește — un vis pe care l-a avut dintotdeauna, acela de a juca într-un western, **Little Annie and Little Britches,** unde a apărut alături de Burt Lancaster. Apreciind, cum se cuvine, șansa deosebită ca, după Laurence Olivier, să aibă drept partener o altă mare figură a ecranului, s-a declarat, totuși, puțin dezamăgită că turnarea unui film cu cow-boys nu are nimic romantic. Firește, fuga la Veneția, împreună cu partenerul ei din **Mica Romanță** era ceva foarte romantic, care corespundea ideii despre lumea magică a filmului pe care și-o putea face o fetiță de 13 ani. Adolescenta lucidă de astăzi se autoironizează pentru naivitățile de care nu s-a putut dezbăra cu totul și se declară gata să abordeze, fără prejudecăți, rolurile viitoare.

Între timp, a apărut într-o producție a studiourilor Walt Disney **A Watcher in the Woods (Paznicul din pădure),** care nu i-a pus probleme deosebite: i s-a cerut să fie o tînără obișnuită, îndrăgostită de viața în mijlocul naturii, ceea ce i-a reușit de minune, toți copiii crescuți în jungla de asfalt a Manhattan-ului tînjind după spațiile mari, înverzite.

Își reamintește cu plăcere că înainte de a se familiariza cu platourile de filmare avusese o experiență scenică demnă de luat în seamă: la frageda vîrstă de șase ani fusese unul din copiii Medeei (într-o versiune jucată în limba greacă), reușind performanța de a învăța pe dinafară cele cîteva replici care îi reveneau și care, desigur, sunau atît de straniu în urechile micuței americane. Seriozitatea pe care a manifestat-o încă de pe atunci constituie o garanție că va aborda tot atît de temeinic rolurile ce i se vor oferi în viitor



Pe două roți spre succes (Tatum O'Neal)



— în cinematograf sau — cine știe? — din nou în teatru.

Mariel Hemingway: Talent înseamnă naturalețe, dar și muncă îndîrjită

Să lăsăm de o parte, deocamdată, pe Brooke Shields (pentru că, prin tot ceea ce reprezintă ca mit, merită a forma obiectul unui medalion separat) și să ne oprim puțin asupra unei alte tinere speranțe (dacă nu certitudini) ale lumii filmului de peste ocean: Mariel Hemingway. Înaltă, suplă, sportivă, cu o figură extraordinar de expresivă (pomeții înalți ai obrajilor îi dau o alură de noblețe), a produs o adevărată senzație în **Manhattan,** reușind să-l pună în umbră pe nevroticul Woody Allen, ale cărui idiosincrazii și manierisme ajung să devină de-a dreptul supărătoare. Modestă, declară că n-ar fi devenit probabil actriță de film dacă sora ei mai mare, Margaux, n-ar fi îmbrățișat această carieră (după ce fusese, mai întîi, un manechin celebru). Dar succesul pe care l-a obținut nu a fost rodul întîmplării. *„Unii spun,* ține ea să pună lucrurile la punct, *că totul nu este decît o chestiune de naturalețe, de atitudine firească și că în Manhattan nu am făcut altceva decît să fiu eu însămi. Nu este adevărat, în realitate am muncit foarte mult".*

Cînd nu turnează nu pregetă să-și revadă locurile natale îndrăgite, micul oraș Ketchum, din Idaho, foarte aproape de faimoasa Vale a Soarelui. Bunicul ei, Ernest Hemingway se întorcea totdeauna la Ketchum oricît de departe l-ar fi dus peregrinările sale de globe-trotter și aici și-a luat, pradă unei depresiuni nervoase, viața, cu patru luni înainte de nașterea lui Mariel, care are, ca și Margaux, un adevărat cult pentru el. Ori de cîte ori se află aci, Mariel schiază, călărește, execută salturi la plasa elastică. Sportivă desăvîrșită, a fost normal să primească cu bucurie rolul unei atlete de performanță în filmul **Personal Best — (Să dai tot ceea ce e mai bun în tine** — după succesul obținut de **Chariots of Fire,** distins cu premiul Oscar, filmele despre viața atleților au devenit tot mai numeroase), care i-a pus, încă o dată, în evidență versatilitatea autenticului ei talent.

Fără îndoială, Mariel este întruchiparea antistarului. Are oroare de tot ceea ce sare în ochi ca fals, artificial, contrafăcut,de convenționalismul și prețiozitatea ce caracterizează încă, în bună măsură, filmul occidental. Cînd a fost la Cannes pentru a asista la prezentarea filmului său **Manhattan** nu a reușit să stea pînă la sfîrșit: a simțit că i se face rău. A intervenit, desigur, și oboseala călătoriei cu avionul și așteptările unui verdict, care dealtfel, s-a dovedit deosebit de favorabil. Dar, spune Mariel, a fost și o stare de lehamite față de tot ceea ce constituie „circul" marilor festivaluri cinematografice.

Romulus CĂPLESCU



„De la Greta Garbo nu a mai apărut o asemenea frumusețe" — Brooke Shields



S-a mai născut o stea

Are suflet bun, este sinceră, prevenitoare, politicoasă, își iubește mama, iubește animalele... Trăsăturile chipului ei sînt atît de perfecte încît ar face să plîngă de ciudă chiar și o statuetă de alabastru. Pe platourile de filmare nu face mofturi, urmează cu sfințenie sfaturile, indicațiile și îndrumările regizorilor, în fața camerelor de luat vederi este spontană, degajată, cînd se află în oraș nu refuză nici o cerere de autograf și după ce se iscălește cu o caligrafie elegantă nu uită niciodată să spună „thank you"... Cascada superlativelor țîșnind din prea înaripatele condeie ale agențiilor de publicitate ai Hollywood-ului sau ale unor cronicari de serviciu, al căror zel a fost stimulat în mod corespunzător pentru a descrie calitățile fizice și morale ale ultimului monstru sacru al cetății filmului, Brooke Shields, par a nu mai conteni. Este, neîndoios, tînăra actriță despre care, la ora actuală, se vorbește și se scrie cel mai mult peste ocean, cu o risipă de elogii care devine și suspectă și obositoare. Este „noua zeiță" a celei de-a șaptea arte. Cele 10 filme pe care le-a turnat pînă acum la cei nici 19 ani pe care îi are, chipul ei, care te privește invariabil de pe copertele tuturor marilor magazine ilustrate, interviurile pe care le acordă în dreapta și în stînga, sîrguința cu care îi sînt consemnate cele mai mici gesturi și mai neînsemnate declarații, frecventele sale apariții în „spoturile" publicitare ale televiziunii, idilele (cu diverse celebrități ale zilei) care îi sînt constant atribuite și tot atît de constant dezmințite, toate acestea fac din Brooke Shields unul din acele tipice fenomene ale societății de consum, în varianta sa americană, care merită a fi examinat mai îndeaproape.

Cum se fabrică un nou mit în uzina de vise. Semnalmente: înaltă (1,80), suplă, privirea ingenuă dar și provocatoare, 10 filme pînă la 19 ani!

Specialiștii în publicitate + o mamă ambițioasă lansează pe piață o super Marilyn Monroe

Ce-i drept, frumusețea sa este cu totul ieșită din comun: înaltă (1,80), suplă, cu ovalul feței fără cusur, cu privirea ingenuă și în același timp provocatoare, cu părul lung, de culoarea castanei coapte, delicată și, totodată, robustă, practicînd cu plăcere sporturile, o îmbinare unică în felul său între tipul renascentist și cel modern al feminității. Unul din cei mai celebri fotografi ai Hoolwood-ului, octogenarul George Hurrell, care a reușit să redea ca nimeni altul fascinația unei Greta Garbo, Jean Harlow sau Joan Crawford, a tuturor marilor staruri ale anilor '30, nu se sfiește să declare că nu i-a fost dat să mai întîlnească de atunci încoace o asemenea perfecțiune a trăsăturilor, un asemenea farmec sau, mai bine-zis, **„glamour"**, cuvînt a cărui nuanță exactă este atît de greu de reprodus într-o altă limbă. Cît privește însă restul elogiilor acumulate, ele țin de una din acele operații de lansare pe piață a unui produs sau altul în care specialiștii de pe Madison Avenue, cartierul

new-yorkez al marilor firme de publicitate, rămîn, de cele mai multe ori, neîntrecuți. Numai că de data aceasta în operația de lansare a noii vedete, alături de firmele de specialitate un rol esențial a jucat și joacă în continuare, însăși mama ei, Teri Shields, care se dovedește a fi și un deosebit de abil om de afaceri.

In fapt, în lansarea fiicei sale a urmat, pas cu pas, un veritabil plan strategic cu lungă bătaie, elaborat cu cea mai mare minuție încă de pe vremea cînd Brooke (sau Brookie, cum este răsfățată) se mai afla încă în leagăn. Încă de pe atunci, Teri Shields, care și ea avusese pe vremuri ambiția să devină cineva în profesiunea aleasă (cea de manechin), dar care eșuase lamentabil, și-a pus în gînd să facă din micuța ei fiică ceea ce ea personal nu izbutise să ajungă: o super Marilyn Monroe, un star al starurilor. La vîrsta de 11 luni, Brookie își făcea debutul în fața aparatului de fotografiat, pozînd pentru reclama unei mărci cunoscute de săpun (ceva în genul atît de cunoscuțiilor bebeluși — Cadum). Zarurile erau aruncate, prima „operație" plănuită fusese îndeplinită cu succes. La 18 luni, urma primul „contract": timp de două săptămîni pozează „șnur" pentru diferite alte produse. Ofertele încep să curgă. După mărcile de săpun, vine rîndul șampoanelor, pijamalelor pentru copii, periuțelor de dinți. La patru ani, devenise model (manechin) de profesie, cu „reputația" bine stabilită, chipul ei apărea în două din cele mai răspîndite reviste feminine **„Good Hosekeeping"** și **„Ladies Home Journal"**, iar la șapte ani era una din vedetele de bază ale parăzilor modei pentru copii organizate la marele magazin universal „Alexander" din New York. În același timp, sub ochiul mereu atent al mamei, ia lecții de pian, lecții de balet, lecții de călărie. Și tot Teri este aceea care o duce să vadă „toate piesele de pe Broadway", indiferent dacă se potriveau sau nu vîrstei.

La nouă ani (de mînă cu mămica), primul contact cu Hollywood-ul

Cînd Brookie nu împlinise încă nouă ani, face cunoștință pentru prima oară cu Hollywood-ul, care, firește, nu duce lipsă de copii frumoși, de copii minune. De mînă cu mama ei, începe peregrinările de la un studio la altul, au loc primele audiții... Totul pare desprins, secvență cu secvență, dintr-un film celebru, parcă ne-am afla într-o sală de cinematograf unde rulează **Bellissima**, acea poveste atît de veridică — și de tristă

Marele ei capital? Frumusețea

— a lui Visconti despre mamele ambițioase care vor cu orice preț să-și transforme copiii în vedete de cinematograf, despre traumatismele ireparabile pe care aceștia le suferă. Numai că Teri este mai norocoasă, mai dibace și, dacă se poate, chiar mai încăpățînată decît mama din filmul lui Visconti (căreia admirabila Ana Magnani i-a împrumutat trăsăturile ei). Află că se caută un copil pentru un rolișor într-unul din multele filme de groază (mai multe chiar decît la ora actuală) care se turnau pe atunci și se înființează imediat la regizorul respectiv (un oarecare Alfred Sole). Pîndește cu încordare cea mai mică reacție pe fața lui cînd aceasta răsfoiește neglijent acel **„personal kit"**, acel album personal care reprezintă cartea de vizită indispensabilă a oricărui aspirant la gloria ecranului. Și zîmbește satisfăcută cînd acesta dă din cap afirmativ.

Nimeni nu-și mai amintește de **Alice, Sweet Alice (Alice, dulce Alice)**. În schimb, **Pretty Baby — Frumușica** (1977) — a reputatului Louis Malle stîrnește o adevărată furtună: micuța de 11 ani, întruchipare vie, prin întreaga ei înfățișare, a inocenței este pusă să joace într-un film a cărei acțiune se petrece într-o casă rău famată, din New Orleans, de pe la începutul secolului. Brooke este aclamată ca un adevărat star, în schimb Teri este acuzată de opinia publică că își exploatează copilul, punîndu-l să joace în roluri cu totul nefirești pentru vîrsta sa. Între timp, are loc un incident care este cît pe aci să răstoarne totul. Teri, care începuse să manifeste o înclinație tot mai accentuată spre băutură, este surprinsă la volan în stare de ebrietate și arestată. Norocul intervine însă din nou sub forma unei prietene din tinerețe a lui Teri, Lila Wisdom (nașa lui Brooke), care își părăsește slujba pentru a avea grijă de aceasta. Și lucrurile pornesc din nou pe făgașul cel bun: după eliberarea lui Teri, cele două prietene formează împreună o societate pe acțiuni **„Brooke Shields Co"**. Capitalul, unicul capital? Frumusețea lui Brookie, care valorează milioane de dolari.

Cînd interpreta e atît de frumoasă ce mai contează că filmele sînt mai toate proaste?

Filmele se succed unul după altul. Urmează **Blue Lagoon (Laguna albastră)**, povestea, extrem de dulceagă, a dragostei între doi adolescenți, doi „copii ai naturii", așa cum visa Rousseau, care trăiesc singuri, pe o insulă paradisiacă. Această prostioară este, pe bună dreptate, „sfîșiată" de critici, dar ce contează, la box office totul merge ca pe roate. Vin la rînd **Wanda Nevada**, a cărui acțiune se petrece tot în mijlocul naturii (de data aceasta o natură aspră, cu rîuri vijelioase și munți abrupți de unde te poți, oricînd, prăvăli în prăpastie...), care înregistrează același succes de casă, și apoi **Endless love (Iubire nesfîrșită)**. În această ultimă peliculă, Brookie a avut șansa (din nou șansa!) de a se afla sub bagheta experimentată a lui Franco Zeffirelli, omul care ne-a dat acel excepțional **Romeo și Julieta** unde, pentru prima dată, rolurile erau încredințate unor adolescenți care aveau exact vîrsta celor doi nefericiți îndrăgostiți. Neîntrecut în a ajuta pe actorii adolescenți să se descopere pe ei înșiși (cine o poate uita pe Olivia Hussey, atît de tulburător de fireasca Julietă?), Zeffirelli o conduce pe noua sa vedetă spre cea mai bună creație a ei de pînă acum, ceea ce mai atenuează din atitudinea aspră (întru totul îndreptățită însă) a criticii de specialitate față de calitățile interpretative, față de jocul tinerei star. Meritul este, de fapt, tot al lui Teri, pentru că, aflînd că Zeffirelli intenționează să realizeze un nou film, s-a precipitat spre telefon și a propus-o pentru rolul principal pe Brooke. În prezent, fosta pupilă a marelui cineast italian s-a angajat din nou într-o peliculă fără valoare, **Sahara**, o „saga a nisipurilor și a violenței", cum sună reclama. Nici nu ne putem aștepta la altceva dacă ținem seama că regizorul este Andrew McLagen, care s-a făcut cunoscut, de-a lungul anilor


Un bebi-star care nu a mai crescut „mare" niciodată: Mickey Rooney (alături de June Wilkinson)



Fără îndoială, experienţa ei de fost „copil al străzii" a ajutat-o pe Linda Manz să interpreteze cu atîta naturaleţe rolurile încredinţate (în primul rînd excepţionalul său debut în *Zile de vis*).



prin totala lui lipsă de har şi personalitate.

Cum se cîştigă şi cum se poate (cîteodată) pierde un milion de dolari

Metoda după care atît de grijulia mamă selectează scenariile ce sînt propuse fiicei sale este „infailibilă": ea întoarce colţul paginilor în care apare personajul ce urmează (eventual) a fi interpretat de Brookie; dacă paginile întoarse formează grosul manuscrisului, abia atunci începe să citească scenariul, dacă nu îl returnează prompt... Cantitatea primează, prezenţa tot timpul pe ecran a prea-frumosului chip, aducător de profituri tot mai mari şi mai mari. Pentru că pentru fiecare film Teri pretinde un milion de dolari, plus, evident, un anumit procent din încasări. Un „spot" publicitar la televiziune, de unu-două minute (cum ar fi cel pentru cunoscuta marcă de blugi Calvin Klein) îi aduce pînă la jumătate de milion; fotografiile pentru jurnalele de modă, 10 000 dolari şedinţa, şi aşa mai departe...

În această serie aproape necurmată de reuşite pecuniare a intervenit, totuşi, şi un eşec. Răsunător. Dornică de a scoate din circuit o fotografie publicitară de pe vremea cînd fiica ei nu dobîndise notorietatea de astăzi, sub pretextul că această fotografie ar fi „compromiţătoare" (în realitate vizînd să smulgă fotografului în chestiune dreptul de a reproduce în exclusivitate respectiva poză), mama preocupată peste măsură de imaginea publică a odraslei sale şi, mai ales, de profiturile ce pot fi obţinute de pe urma acestei imagini a primit o usturătoare admonestare în instanţa unde se judeca litigiul. *„Dv, sînteţi cea care a vîndut fotografia fiicei dv, cînd avea 10 ani*, a ţinut să precizeze judecătorul Edward Greenfields. *Aţi primit din partea fotografului 45 de dolari. Acum, cînd fiica dv. a devenit celebră, aţi cerut un milion de dolari daune pentru răspîndirea acestei fotografii. Nu vi se pare cam tardiv să veniţi acum şi să vă plîngeţi? Sînteţi o mamă care a ştiut să-şi protejeze fiica, dar în acelaşi timp, aţi şi exploatat-o. O prezentaţi pe Brooke ca fiind o adolescentă virtuoasă şi timidă. Acceptaţi însă să i se încredinţeze rolurile unor personaje provocatoare, stăruind, în continuare, asupra inocenţei ei. Dar ştiţi prea bine că una cu alta nu se pot împăca"*. Cuvinte aspre, dar îndreptăţite care au însoţit pierderea milionului de dolari reclamat în faţa tribunalului.

Păpuşile Brooke, fardurile Brooke, apa de colonie Brooke: „Brooke Shields Co" devine un mare concern

Fără a se lăsa descurajată de această nereuşită, Teri se gîndeşte, în continuare, pentru viitorul imediat la alte şi alte modalităţi de exploatare a fascinantei frumuseţi a propriei sale fiice, la noi şi noi surse de profit: piaţa urmează să fie inundată cu capete de plastic, în mărime naturală, care să imite perfect chipul lui Brookie şi pe care fetiţele adolescente (muncite de gîndul ascuns de a deveni şi ele la fel de frumoase şi de faimoase) să le machieze şi să le coafeze, mai în joacă, mai în serios; o păpuşă Brooke, prevăzută cu o întreagă garderobă pentru diferite ocazii; o gamă de farduri Brooke; o apă de colonie Brooke; un poster în culori în cîteva milioane de exemplare... **„Brooke Shields Co"** se transformă, astfel, pentru a folosi limbajul lumii de afaceri, într-un adevărat „conglomerat". („cel mai frumos conglomerat din ▶



Jodie Foster (dreapta), alături de Nastassia Kinsky (stînga), neuitata interpretă a lui Tess (aici aproape de nerecunoscut) într-o ecranizare după un recent best-seller, *Hotelul New Hampshire*.

lume", spune cu ironie revista „Life"), adică într-un soi de concern, un uriaș business cu nenumărate ramificații pe orizontală și verticală. Dar ambiția lui Teri merge și mai departe. Ea a intrat în legătură cu Alex Haley, celebrul autor al **„Rădăcinilor"** (după care a fost realizat nu mai puțin celebrul serial TV), cerîndu-i să scrie o biografie a lui Brooke cînd aceasta va împlini 21 de ani, și Haley s-a arătat interesat.

Poate nicicînd de la epoca de glorie a lui Louis B. Mayer, neîntrecutul făcător de staruri, cineva nu s-a ocupat cu atîta minuțiozitate și perseverență de organizarea carierei unei actrițe, de transformarea acestei actrițe într-un mit. Ultimul mit al celei de-a șaptea arte, într-o vreme cînd și la Hollywood și în altă parte miturile încep să nu mai fie la modă, să nu mai aibă atîta căutare. Bineînțeles că în toată acțiunea ei, Teri Shields s-a bucurat și se bucură de concursul nelimitat și foarte, foarte interesat al unor studiouri, producători, firme, întreprinzători, care și-au dat seama cît de vaste și mai ales cît de avantajoase sînt posibilitățile de exploatare a „filonului" Brooke. Fără acest concurs noul mit nu s-ar fi putut naște și lua asemenea proporții. Pentru că în lumea de carton și de iluzii a Hollywood-ului, miturile au fost și sînt (încă), atîtea cîte mai sînt, în primul rînd, un gigant izvor de cîștiguri. Altminteri nu și-ar avea rostul.

„Robotul frumuseții" dă, totuși, semne de revoltă

Mulți o acuză pe Teri că și-a „programat" progenitura așa cum este programat un robot, un robot viu, de o uimitoare frumusețe, dar un robot. Pînă la urmă, dragostea maternă (împletită cu obsesia profiturilor tot mai amețitoare) poate deveni distrugătoare pentru propria ei creație. Unii fac chiar o paralelă cu Jean Harlow, a cărei carieră a fost vegheată cu aproape tot atîta strășnicie de mama ei și care a murit la numai 26 de ani, pentru că aceasta i-a interzis să se trateze de o gravă boală de rinichi, tocmai pentru ca imaginea ei de star să nu aibă de „suferit". Numai că în cazul de față, „robotul" pare a începe să dea semne de revoltă. Încă acum patru ani Brooke și-a amenințat mama că o va părăsi dacă nu va renunța la băutură și Teri a trebuit să se supună unei cure de dezalcoolizare. Astăzi Brooke caută să iasă din cercul artificial creat în jurul ei, refugiindu-se în învățătură. Cum are un moment liber se retrage într-un colț și se cufundă într-un manual de fizică ori de biologie... Cînd discută cu cineva, preferă să îndrepte discuția spre făgașul nu al filmului, ci al vieții și preocupărilor ei de tînără colegiană. *„Fata aceasta a fost atît de mult expusă în văzul publicului încît se teme cumplit că își va pierde identitatea proprie de ființă umană"*, spune Zeffirelli, adînc cunoscător al psihologiei adolescenților-vedete, care a căpătat o afecțiune sinceră față de Brooke. *„Ea încearcă cu disperare să se agațe de ceva real. Faptul că vorbește tot timpul de studiile ei, de preocupările ei în ce privește învățătura, este un mijloc de apărare, o modalitate de a păstra contactul cu realitatea"*, adaugă marele cineast. Și, animat de cele mai bune sentimente, o sfătuiește totodată, pe Brooke să ia lecții de actorie, deși mama ei pretinde, firește, că nu mai are nimic de învățat.

Produs nu atît (sau nu numai) al dragostei materne, Brooke Shields este, în primul rînd, produsul unei societăți, al unei mentalități, mentalitatea **„visului american"**, care pune mai presus de orice reușita în planul valorilor materiale. Chiar cu riscul izgonirii a tot ceea ce este mai autentic, mai real, mai adevărat într-o ființă umană. Chiar cu riscul transformării ei într-un robot, fie el chiar cel mai fascinant robot care poate fi închipuit. Prețul cu care se creează miturile este adesea mult prea dureros — o atestă întreaga istorie a Hollywood-ului.

Mama cea grijulie păstrează și astăzi o păpușă cu care Brookie se juca cînd era mică și pe care aceasta a uitat-o demult. Teri însă nu! și astăzi o spală, o piaptănă, îi croiește hăinuțe din lucrurile mai vechi purtate de Brookie. În fond, pentru ea, ca și pentru societatea al cărui produs și, în ultimă instanță, simbol este, Brookie reprezintă tot o păpușă. La fel de frumoasă și pîndită de primejdia de a rămîne la fel de inertă, de lipsită de viață proprie. La 19 ani neîmpliniți, nimic nu poate fi însă socotit definitiv. Totul depinde numai de această tînără încîntătoare. Dincolo de al cărui splendid zîmbet radios răzbate o undă de tristețe...

Romulus CĂPLESCU


„Poză de final"...



Vasili Şukşin: Moralitate şi adevăr



Memoria cineastului

Redăm cîteva fragmente din volumul *Moralitate şi adevăr* de Vasili Şukşin. O carte-confesiune, care s-a născut din gîndurile şi frămîntările regizorului, scriitorului, actorului care a fost Şukşin. O carte alcătuită de soţia lui Şukşin, binecunoscuta actriţă Lidia Fedoseeva-Şukşina, după dispariţia lui Şukşin.

Moralitatea este Adevărul. Adevărul înseamnă curaj, cinste, înseamnă a trăi prin bucuria şi durerea poporului, a gîndi cum gîndeşte poporul. Pentru că poporul ştie întotdeauna adevărul. Mă voi strădui din toate puterile mele să spun adevărul despre oameni. Cei pe care îi cunosc, trăind alături de ei, în acelaşi timp cu ei.

Şi, cum se spune, să-mi dea dumnezeu sănătate!

Viaţa vie şi produsele pietrificate

Mijloacele literaturii şi mijloacele cinematografului nu sînt aceleaşi. Sînt diferite. Mijloacele literaturii sînt mult mai bogate, mai variate, natura lor este alta decît natura mijloacelor cinematografului. Literatura se hrăneşte cu acele seve dătătoare de viaţă, pe care le emană — veşnic murind şi renăscînd, cutremurîndu-se în procesele chinuitoare ale înnoirii, confruntîndu-se dureros în contradicţii — viaţa vie. Cinematograful macină produsele pietrificate ale vieţii, prepară o hrană gustoasă şi de asemenea necesară. Dar sîngele fierbinte nu va îmbujora niciodată obrajii lui. Scenariul nu va fi niciodată privit ca literatură. Asta ar fi de fapt treaba scenariştilor: să fie egali cu scriitorii dar în felul lor. Ceea ce depinde, probabil, şi de opinia publică. Să-l ajute pe tînărul frate de sînge al literaturii — scenariul, să iasă pe drumul său propriu şi să meargă cu paşi fermi, nu să şchiopăteze în urmă cu un aer ofensat.

Am un prieten scriitor, un scriitor admirabil. A scris un scenariu de comedie cinematografică. Mi l-a citit. Şi ce scenariu! Noi n-am avut încă o asemenea comedie, o declar cu tot curajul. Mă cuprinde şi rîsul şi tristeţea cînd îmi imaginez cum o să se chinuiască cu ea, cum o să caute un regizor, dacă se va găsi vreunul, cum nu se vor înţelege cum trebuie, cum îi va spune: aici ar trebui schimbat... Şi l-am sfătuit: fă din el o povestire. Va apărea în revistă, o s-o citească lumea, poate cineva va dori s-o pună. Atunci vei scrie un scenariu. Sau vei vinde dreptul de ecranizare. Dar aşa — unde să te duci cu el? Literatura pentru ecran trebuie să fie extrem de flexibilă, nu să-şi adapteze individualităţile regizorului şi interpreţilor, ci să li se adapteze ea însăşi.

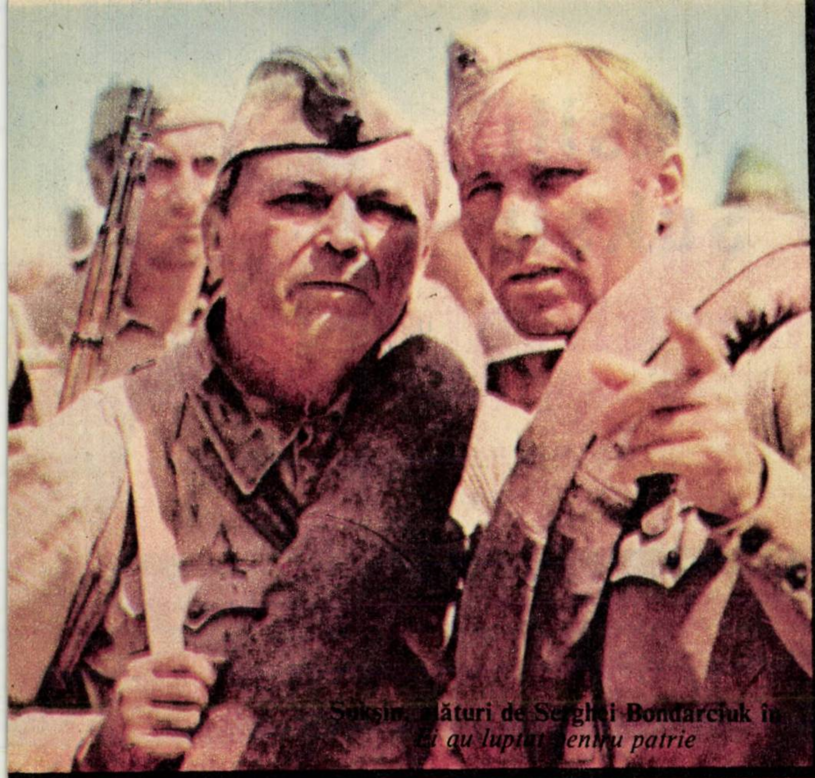
Niciodată un actor nu va juca aşa spontan şi veridic ceea ce i se cere sau i se impune, ca atunci cînd va juca ceea ce ţine minte, cunoaşte şi a trăit el singur. Doar noi nu facem filme despre marţieni!

Scenariul trebuie să fie un ghid de acţiune, iar scenaristul — co-regizor. Eu, vorbesc, poate, despre aşa-zisul film de autor, dar cinematograful într-acolo se şi îndreaptă, după părerea mea. Asta nu înseamnă că regizorul trebuie să-şi scrie întotdeauna singur scenariul. Oamenii care s-au adunat să facă un film trebuie să acţioneze ca nişte complotişti: nu are importanţă cine va trage în prinţ, toţi vor răspunde la fel, şi tuturor le este în egală măsură necesar să-l omoare pe prinţ.

Întîlnirea cu maestrul

Era în anul 1954. Examenele de admitere la VGHIK — Institutul Unional de cinematografie. Pregătirea mea nu era dintre cele mai strălucite, nu excelam printr-o erudiţie specială şi prin toată înfăţişarea mea am trezit uimire în comisia de admitere. După cîte înţeleg acum, m-a salvat lucrarea scrisă. „Vă rugăm să descrieţi ce se petrece pe coridoarele VGHIK-ului în aceste zile" — aceasta era tema. Despre ce discutam în contradictoriu, ce glume făcem, de ce sîntem supăraţi — despre tot am scris amănunţit. Apoi a avut loc întîlnirea cu maestrul. L-am cunoscut pe Mihail Ilici Romm. Candidaţii îl descriau îngrozitor: ca pe un om care, cînd se uită la tine, te face scrum. La mine s-a uitat cu nişte ochi uimitor de buni. A început să mă întrebe mai multe despre viaţă, despre literatură. Din fericire, dintotdeauna am iubit literatura; Citeam mult, dar haotic, la întîmplare.

> „Vrei să fii maestru, înmoaie-ţi peniţa în adevăr. Nu poţi uimi cu nimic altceva"



Şukşin, alături de Serghei Bondarciuk în *Ei au luptat pentru patrie*

Şcoala de zece ani am terminat-o în ţinutul meu, în Altai „în mod anormal", ca extern. Şi eram de acum un tînăr destul de bine copt ca ani. Am şi trăit viaţa, m-am şi chinuit, mi s-au întîmplat de toate — la 17 ani am plecat din satul meu, am muncit în multe locuri: în uzină, pe şantiere, am fost lăcătuş, am făcut milităria în flota marină, un an am predat limba şi literatura rusă la şcoala serală a tineretului sătesc. Groaza de examen s-a transformat pentru mine într-o discuţie foarte omenească şi sinceră. Toată soarta mea s-a hotărît aici, în această discuţie. Adevărat, mai urma încă o comisie, care a fost de-a dreptul uimită văzînd pe cine selectase maestrul. Mă detaşam de ceilalţi prin înălţime şi prin neciopleală. Preşedintele comisiei m-a întrebat ironic:

— Pe Bielinski îl ştii?

— Da, spun.

— Dar unde locuieşte el acum? În comisie s-a făcut linişte.

— Visarion Grigorievici? A murit — răspund, şi am început să dovedesc că Bielinski e „mort".

Romm în tot acest timp tăcea şi asculta. La mine se uitau în continuare ochii aceia infinit de buni şi un pic ironici: o privire zîmbitoare deasupra ochelarilor.

În atelierul lui Romm nu am învăţat numai regie. Mihail Ilici cerea ca noi să încercăm singuri să şi scriem. Ne trimitea la diverse obiective, la poştă sau la gară şi ruga să descriem ce vedeam acolo. Apoi la cursuri, ne citea şi ne analiza eseurile. Într-o zi mi-a dat un sfat: „Scrie mai mult, nu te grăbi să trimiţi la revistă, iar mie dă-mi în continuare". Desigur, acum îmi e ruşine cînd mă gîndesc că-i răpeam atîta din timp, dar atunci m-am apucat de lucru pe rupte; scriam şi îi aduceam toate scrierile mele. El le citea, mi le înapoia, îşi făcea observaţiile şi îmi spunea să continui. Mai tîrziu, pe la sfîrşitul anului IV, începutul anului V, l-am auzit: „Trimite-le la toate redacţiile, ca un evantai! Dacă ţi se vor înapoia — schimbă locurile şi trimite-le din nou! Şi eu am început tot aşa!". Aşa am şi făcut. Mi-am alcătuit o schemă, ca să nu le încurc!

Romm îmi urmărea paşii. Dar a venit un moment cînd mi-a spus: „De acum, singur, eşti un flăcău puternic!"

Trebuie muncit, copii!

Există cîţiva oameni pe pămînt ale căror glasuri le aud oricînd cu uşurinţă, ei trăiesc în mine într-un mod greu de înţeles. În momentul în care vreau, îi aud. Am foarte mare nevoie de ei şi îmi sînt scumpi.

Mihail Ilici Romm... Glasul său, puţin surd, puţin mirat, răbdător, glasul unui om blînd, care a obosit să le tot spună oamenilor adevăruri simple. A obosit, dar nu încetează să le repete într-una. Două dintre ele — necesitatea binelui şi a cunoaşterii — le avea în vedere ca însăşi „tema principală" a artei. Avea foarte multă răbdare. Era foarte bun şi răbdător, iar eu credeam că aşa şi trebuia să fie! Abia mai tîrziu, cînd i-am înţeles sacrificiul, a început să mă uimească răbdarea sa. Şi mi s-a făcut ruşine, de pildă, să-i mai dau să citească povestirile mele proaste. Dar atunci s-a mirat el: „Unde-ţi sînt povestirile? Te-ai lăsat de scris, sau ce?" El te învăţa să lucrezi. Să lucrezi mult. Toată viaţa. Cu asta şi-a şi început cursurile, ne-a povestit cît de mult şi cît de greu a muncit Lev Tolstoi. Şi în toţi cei cinci ani a repetat într-una: „Trebuie muncit, copii!" Şi aşa mi s-a înrădăcinat acest lucru: că trebuie să munceşti, să munceşti, pînă la urmă iese ceva din munca asta. El însuşi a muncit pînă în ultima zi. Aşa se trăieşte în artă — acum o ştiu pînă la capăt.

Problema conştiinţei

Eu sînt născut la ţară, sînt ţăran, din tată în fiu. Am început să muncesc foarte de timpuriu. Era război, n-am mai putut să-mi termin şcoala. Aveam şapte clase şi m-am dus la muncă. La 14 ani. Am început să muncesc, apoi a venit vremea, m-am dus în armată, am făcut armata în flotă. După aceea a apărut în viaţa mea Institutul de cinematografie. Pînă atunci terminasem zece clase în externat. Adică de la începutul păşirii în viaţă de sine stătător şi pînă la posibi-



Un scenariu semnat Şukşin: *Cheamă-mă în depărtarea luminoasă*

litatea înțelegerii în institut a ceea ce am văzut și trăit, a trecut o perioadă de 10—11 ani... M-am îmbibat cu „materialul de viață". Poate, de aici, a și venit o oarecare intonație particulară în ceea ce ni se propunea să exprimăm în institut. Tema povestirilor și a filmelor mele a rămas întotdeauna satul. Cred că trebuie să trăiești trei vieți ca să povestești totul. Mă interesează istoria țăranului. A țăranului care a ieșit din sat. La început mă grozăveam, scriam articole pe tema asta, să-l țin pe țăran în sat. După aceea am înțeles că el tot va pleca neascultînd de articolele mele, fără să le ia în seamă... atunci m-am gîndit: fie, dacă pleci, pleacă, dar nu trebuie să te pierzi ca om, ca personalitate! Cînd are loc o asemenea pieire morală, are loc pieirea omului! Distrugerea morală e fatală. În sat, rămînînd acolo unde s-a născut, omul nostru ar fi fost, probabil un om bun. Plecînd — a trădat, s-a trădat! Așadar, în ce constă sfatul meu omenesc dat spectatorului de film? În faptul că poți să pleci, dar nu ai voie să te pierzi, să te pierzi ca om. Problema cheie e problema conștiinței, a bogăției noastre morale, de fapt nu a noastră, ci a întregii societăți. În societate, problemele conștiinței trebuie să fie la înălțime și să aibă un mare preț; uneori contemporanii noștri își pierd într-un fel sau altul acuitatea acestei probleme sau recurg la unele compromisuri...

Cred că povestirile mele continuă în acest sens filmele mele: despre oamenii care s-au urnit din loc. Ceea ce e greu de făcut. E greu să pleci din casa părintească, să pleci din locurile natale. Dar dacă e necesar, atunci aș dori, ca omul de la țară, plecînd din sat, să nu piardă nimic prețios, nimic din ceea ce a căpătat prin educația tradițională, nimic din ceea ce a reușit să înțeleagă, din ceea ce a reușit să iubească. Pentru că mă supără și mă frămîntă izolarea omului de la oraș. De aici și dorința mea ca el să păstreze bogăția inițială în el, și s-o ducă mai departe în viață. Dar una e dorința mea de autor și alta — viața!

Forța inimii

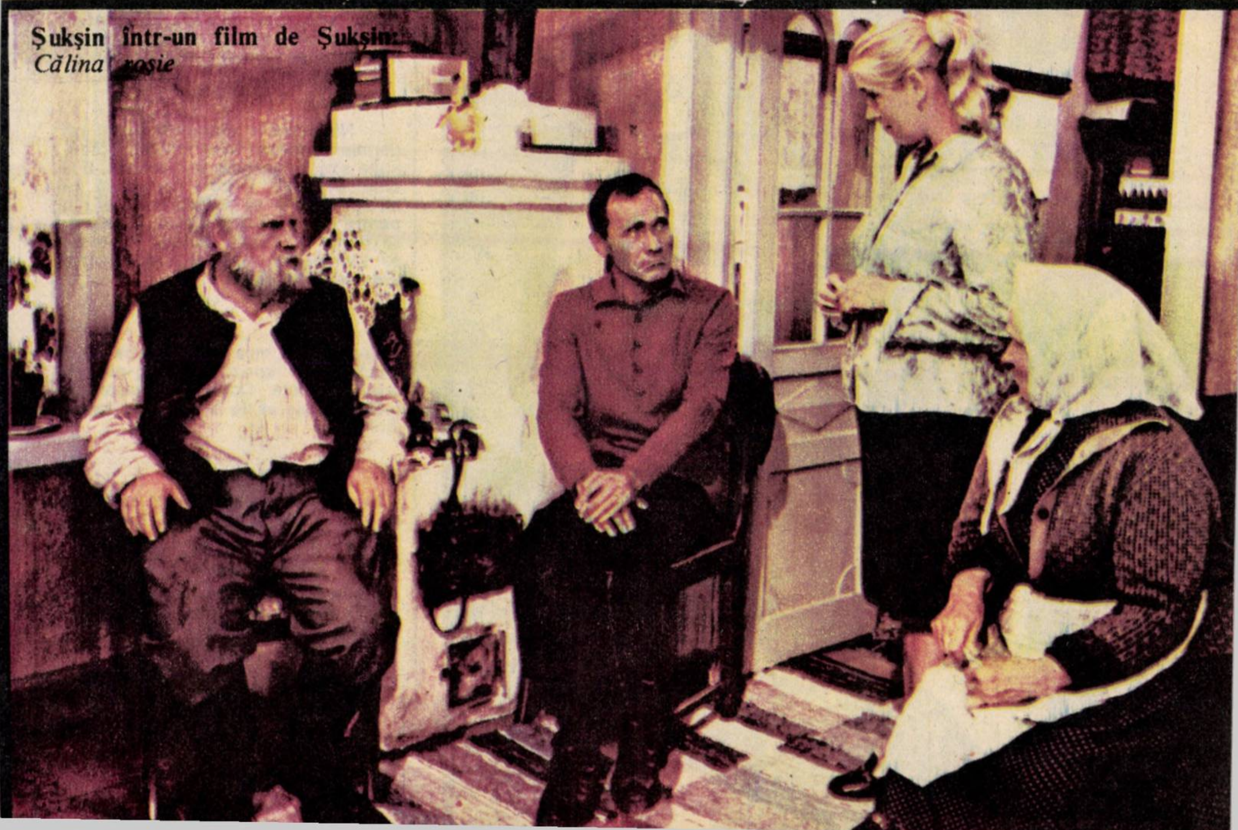
Revoluția științifico-tehnică. Sună frumos, dar mai aduce cu sine și ceva

> **„Conștiința, conștiința și iar conștiința, aceasta nu trebuie să dispară!"**

negativ. Eu doresc ca eroii noștri, ca oamenii noștri, să nu se piardă din cauza acestei năpustiri a tehnicii, să nu se piardă și să exploateze mai des, pentru rezolvarea problemelor, într-o situație sau alta, forța inimii lor. Conștiința, conștiința și iar conștiința, aceasta nu trebuie să dispară! Eu, din păcate, trăind la oraș, urmăresc venirea oamenilor de la sate și văd că pierderea se produce totuși. De pildă, ei învață repede o limbă plată, încetează să mai vorbească cum vorbeau la ei în sat — frumos, elastic, muzical, cu un anume specific. Dar un om lipsit de experiență crede că limba bunicii și a bunicului este o limbă învechită și o schimbă cu plăcere cu o limbă neutră, orășenească, comună, ștearsă, neexpresivă. Simt necesitatea unui nou regim de lucru, simt că trebuie să mai urc o treaptă: să-mi însușesc și materialul urban. Pentru asta e nevoie să acumulezi oarecum o nouă înțelepciune, trebuie să pui stăpînire pe această înțelepciune, trebuie să înțelegi că orașul nu e o forță dușmănoasă că, dacă aici trăiesc mulți oameni și creează valori și scriu cărți și fac filme, asta înseamnă că nu totul e rău aici, ba mai mult, e foarte mult bine și aici. Dar, ca țăran, poate am întins prea mult de acest proces de apropiere sat-oraș, poate am fost prea precaut. Dar știu că și eroii mei în această situație se comportă tot cu precauție. Nici nu vreau să-i deranjez în această precauție: fiți atenți, alegeți mai precis, alegeți mai precis o carte bună, cunoașteți mai bine oameni adevărați, nu greșiți... greșiți mai puțin, mai rar; nu vă încredeți prea mult în omul ultracontemporan, ultramodern , căutați mai adînc, cum puteți, voi, țărănește... Și atunci nenorocirea că ați plecat din sat nu va fi prea mare. În suflet trebuie să vă rămînă acele forțe care sa nu vă permită să îngroșați rîndurile „micilor burghezi" de la oraș.

Comportarea cinematografică

Mă gîndesc deseori cum să facem ca să distrugem modalitatea de a juca în film la comandă? Să nu mai fie așa: umblă, umblă, apropie-te de locul fixat și spune-ți replica. Cum să


Șukșin într-un film de Șukșin: *Călina roșie*

organizăm „comportarea cinematografică" în cinema? Aici ne sufocă dependenţa de tehnică, şi operatorul trebuie să găsească punctul de filmare, şi actorul trebuie să iasă în prim-plan, şi privirea trebuie să fie neapărat îndreptată spre partener. Dacă am putea dărîma această normă de comportare plictisitoare, de o parte şi de alta a camerei de luat vederi! Dar e uşor de spus. Deocamdată tehnica ne încătuşează. Dar tot tehnica ne va descătuşa cîndva. Şi încă un gînd, care de asemenea nu prezintă nici un risc: oare nu au apărut în ultima vreme prea mulţi actori plini de farmec? Dar să mă înţelegeţi bine. Farmecul omenesc nu trezeşte în nimeni nici un fel de protest. Dar nu cumva am început să cedăm poziţiile autentice în artă? Nu subapreciem oare însăşi profesia actorului? Acest pericol l-am intuit mai ales în filmele de televiziune. Pentru că teleaştii trebuie să lucreze repede, aleg, de regulă, un drum bătătorit, verificat, aleg actori „cu farmec", numai să iasă totul repede şi fără greutate. Or, farmecul elimină, dintr-o dată, multe probleme şi de aceea e periculos. Mă înfricoşează acel zid care se înalţă între actorul care îşi etalează farmecul şi spectator. Spectatorul încetează să creadă în ceea ce vede şi urmăreşte nu viaţa de pe ecran, nu acea viaţă pe care o cunoşti, ci alta, unde trăiesc oameni extrem de frumoşi, plini de farmec şi trăiesc uşor şi frumos. Unii privesc cu un zîmbet, alţii se enervează şi se supără. Dialogul serios actor-spectator e eliminat! Vă rog să mă înţelegeţi bine. Nu farmecul actorului este distrugător, ci distrugător este faptul că farmecul lui iese înainte şi acoperă restul. În plus, cu farmec sînt mulţi, talentaţi mai puţini. Din punctul meu de vedere, atenţia faţă de actor, faptul că te bazezi pe el în muncă e drumul direct spre spectator. Ca exemplu pot da episodul din filmul **Oamenii stranii**, cînd am încredinţat totalmente soarta mea şi soarta filmului actorului Evgheni Lebedev,



lăsîndu-l singur cu spectatorii nici mai mult nici mai puţin de 25 de minute. Actorul este aproape tot timpul în prim plan, şi nimic nu-l împiedică pe spectator să-l urmărească. Recunosc, această rezolvare, de a încredinţa aproape toată povestirea unui singur actor, nu mi-a venit dintr-o dată. La început am vrut să procedez altfel. Dar mi-am dat seama că asta e din cauza neîncrederii în actor. Atunci m-am hotărît să-i încredinţez totul unui singur actor.

Îmi aduc aminte de filmul american **12 oameni furioşi**. Un lucru uimitor! Regizorul nu recurge la nici un fel de „construcţii", ci se bazează totalmente pe actor. Pentru un lucru atît de simplu, vă rog să mă credeţi, trebuie un mare curaj. Iar rezultatul: stai în sala de vizionare pur şi simplu nu ca un spectator, ci ca un participant, ca un al treisprezecelea.


Temperament şi autenticitate (Lidia Fedoseeva Şukşina în *Călina roşie*)

Gînduri în fugă

Oamenii cu cel mai mare spirit de observaţie sînt copiii. Apoi — artiştii plastici.

•

Forma? — Forma este o formă, poţi turna în ea aur, dar tot în ea poţi să închegi şi piftia.

Simţul critic faţă de tine — iată ce face pe om cu adevărat deştept. Acelaşi lucru şi în artă şi în literatură: dacă îţi dai seama de soarta ta în mod cinstit — atunci vei face treabă bună.

•

— Cînd ne este rău, ne gîndim: „Undeva, cuiva îi e bine". Cînd ne este bine, rareori ne gîndim: Undeva cuiva îi e rău!

•

— Logica artei şi logica vieţii — O, sînt două lucruri atît de diferite... Logica vieţii este infinită în căile sale, logica artei este îngrădită de aprecierile morale ale oamenilor şi pe deasupra de oamenii acestui timp.

•

— Niciodată în viaţa mea nu mi-am permis să trăiesc lejer, tolănit. Totdeauna sînt în tensiune şi mobilizat. E şi bine, e şi rău. E bine pentru că nu mi-am permis să fiu dărîmat; e rău pentru că încep să mă zbat, să tresar, să dorm cu pumnii strînşi. Poate să se termine rău, pot să crăp dintr-o asemenea tensiune.

•

Toată viaţa mea o privesc ca pe o luptă în trei reprize: tinereţe, maturitate, bătrîneţe. Două din aceste reprize trebuie să le cîştig. Una am şi pierdut-o.

•

Nu bătrîneţea este stimată ca atare, ci viaţa trăită. Dacă ea a fost.

•

Vrei să fii maestru, înmoaie-ţi peniţa în adevăr. Nu poţi uimi cu nimic altceva.

Selecţie şi traducere *de* **Ana SULIŢEANU**



Ultima mea suflare

luis BUÑUEL

Marele Buñuel a murit acum cîteva luni, la 83 de ani. Istoria filmului ar fi de neconceput fără filmele lui, fără istoria vieții lui. Acum un an apărea la Paris o carte semnată Buñuel, „Ultima mea suflare". „Ceea ce mă frapează la cartea lui Luis — scrie colaboratorul lui Buñuel, regizorul Jean Claude Carrière — e bogăția și diversitatea acestei lungi vieți, trecînd prin mai multe țări și culturi, din Evul Mediu pînă în timpurile moderne, trecînd prin suprarealism, războiul din Spania, Hollywood, Mexic. O viață făcută din umor, singurătate, prietenie, imaginație"... O carte minunată, din care redăm aici doar cîteva infime fragmente. Inimitabil, Buñuel avertiza: „Dacă paginile mele par confuze și plictisitoare, cer iertare. Gîndurile astea fac parte dintr-o viață, ca și detaliile frivole. Nu sînt filozof, n-am avut niciodată capacitatea de abstracție. Sper numai că am fost destul de clar. Un filozof spaniol, Jose Gaos, mort nu demult, scria, ca toți filozofii, într-un jargon de neînțeles. Cuiva care i-a reproșat asta i-a răspuns: „Ei bine, filozofia este pentru filozofi!" Îi contrazic cu o frază a lui André Breton: „un filozof pe care nu-l înțeleg e un ticălos". Sînt cu totul de această părere, cu toate că am oarecari dificultăți, uneori, să înțeleg ce spune Breton".

●

În '72 eram la Los Angeles, cu ocazia prezentării în festival a filmului meu **Farmecul discret al burgheziei**. Am regăsit cu plăcere aleile calme din Beverly Hills, impresia de ordine și de siguranță. Într-o zi primesc o neașteptată invitație la dejun: de la Georges Cukor, pe care nu-l cunoșteam. Îl invita și pe Jean Claude Carrière, care era cu mine, și pe fiul meu Rafael, care locuia la Los Angeles. Vor mai fi, mi-a transmis, și alți cîțiva prieteni. În realitate, a fost un dejun extraordinar. Ajunși primii la magnifica reședință a lui Cukor, care ne-a primit cu căldură, am văzut mai întîi intrînd, pe jumătate cărat de un sclav negru cu o musculatură considerabilă, o bătrînă arătare șovăitoare, cu un petic pe un ochi, pe care l-am recunoscut a fi John Ford. Nu-l întîlnisem niciodată pînă atunci. Spre marea mea surprinză, căci credeam că nici nu știe că exist, îl văd că se așează lîngă mine pe canapea și-mi spune că e fericit să mă vadă din nou la Hollywood. Mi-a mai spus că pregătește un film, un mare western (de fapt avea să moară cîteva luni mai tîrziu). În acel moment al convorbirii am auzit pași tîrîndu-se ușor pe parchet. Mă întorc: Hitchcock intra în cameră, rozaliu și rotund, și se rostogolea spre mine cu brațele întinse. Nici pe el nu-l cunoscusem pînă atunci, dar știam că declarase public de mai multe ori că-i plac filmele mele. M-a luat pe după gît, pe jumătate revărsat peste mine, neîncetînd să-mi vorbească despre regimul lui (mînca foarte puțin) și mai ales despre piciorul tăiat din **Tristana**: „Oh, piciorul ăsta"... Au mai apărut apoi și William Wyler, Billy Wilder, George Stevens, Ruben Mamoulian, Robert Wise și un regizor mult mai tînăr, Robert Mulligan. Am trecut cu toții la masă, în penumbra unei imense sufragerii luminate de candelabre. În onoarea mea se ținea această ciudată reuniune de fantome, care nu se mai întîlniseră niciodată ca acum, și care toate vorbeau despre zilele bune de altădată. De la **Ben Hur** la **West Side Story**, de la **Some like it hor** la **Notorius**, de la **Diligența** la **Giant**, cîte filme în jurul acestei mese... După masă cineva a avut ideea să cheme un fotograf să ne facă un portret de familie. Din păcate John Ford nu apare; „sclavul" lui negru a venit și l-a luat spre sfîrșitul mesei. Ne-a spus slăbit la revedere și a plecat izbindu-se de mese, ca să nu ne mai revadă niciodată. În timpul dejunului s-au ținut mai multe toasturi. George Stevens a ridicat paharul „pentru ceea ce, în ciuda diferențelor de origine și de credință, ne reunește în jurul acestei mese". M-am ridicat și am ciocnit cu el, rămînînd cam neîncrezător cu privire la solidaritatea culturală pe care se contează întotdeauna prea mult: „frumos, i-am spus, dar am o îndoială"... A doua zi, Fritz Lang m-a invitat să-l vizitez; fiind prea slăbit n-a putut veni la dejun la Cukor. Eu aveam 72 de ani, Fritz Lang peste 80. Ne întîlneam pentru prima oară. Am sporovăit preț de vreo oră și am avut timp să-i spun ce rol decisiv au jucat filmele lui în viața mea. Apoi, înainte de a-l părăsi, i-am cerut, ceea ce nu-mi stă în obicei — o fotografie cu dedicație. Destul de surprins, a căutat una și mi-a dedicat-o. Dar era o fotografie de la bătrînețe. L-am întrebat dacă nu are și una din anii '20, de pe vremea **Metropolis**-ului. A găsit una și mi-a scris o magnifică dedicație. Apoi l-am părăsit și m-am întors la hotel. (...)

Mă emoționează continuitatea secretă de la un film la altul, de la o țară la alta

Nimic nedemn

Cînd sînt întrebat dacă nu regret că n-am devenit regizor hollywoodian, ca mulți alți regizori veniți din Europa, răspund că nu știu. La Hollywood, prins în sistemul american și cu mijloace materiale incomparabile săracelor bugete din Mexic, filmele mele ar fi fost cu totul altfel. Cum? Nu știu. Nu le-am făcut. În consecință nu regret nimic. Cînd sînt întrebat cum de am făcut filme atît de intere-

sante cu bugete atît de mici, răspund că pentru mine problema nu se punea așa. Nu aveam de ales. Îmi pliam povestea la suma de bani de care dispuneam. În Mexic n-am depășit niciodată 24 de zile de filmare. Știam că modestia bugetelor mele era și condiția libertății mele. Din 1949 am devenit cetățean mexican. Între 1946 și 1964 am turnat douăzeci de filme în Mexic (din totalul de 32). Mijloace reduse, salarii dintre cele mai modeste. În două rînduri am făcut cîte trei filme pe an. Faptul că eram obligat să trăiesc din munca mea și să-mi întrețin familia, explică poate de ce astăzi filmele astea sînt foarte divers apreciate, ceea ce înțeleg foarte bine. Mi s-a întîmplat să accept subiecte la care și să lucrez cu actori foarte nepotriviți rolului. Și totuși, am spus-o adeseori, cred că n-am turnat nici măcar o singură scenă care să fie contrară convingerilor mele, moralei mele personale. În aceste filme inegale, nimic nu mi se pare nedemn.



La „vîrsta de aur". Los Angeles, 1972. De la stînga spre dreapta: așezați — Billy Wilder, George Stevens, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock și Ruben Mamoulian; în picioare — Robert Mulligan, William Wyler, George Cukor, Robert Wise, Jean Claude Carrière, Serge Silberman, Charles Champlin

Ce filme îmi plac?

Îmi plac **Cărările gloriei** de Kubrik, **Roma** lui Fellini, **Crucișătorul Potemkin** al lui Eisenstein, **Marea crăpelniță** de Marco Ferreri, monument hedonist, tragedie a cărnii, **Jocuri interzise** de René Clément. Mi-au plăcut mult primele filme ale lui Fritz Lang, Buster Keaton, Frații Marx. Îmi plac mult filmele lui Renoir dinainte de război și **Personna** lui Bergman. Din Fellini îmi mai plac și **La Strada, Nopțile Cabiriei, La Dolce Vita.** N-am văzut **I Vitelloni** și-mi pare rău. În schimb de la **Cassanova** am plecat înainte de sfîrșit. Din Vittorio de Sica — un om pe care l-am cunoscut și de care mă simțeam foarte apropiat — mi-au plăcut mult **Sciuscia, Umberto D.** și **Hoți de biciclete** (în care a reușit să facă dintr-un instrument de lucru o vedetă). Mi-au plăcut mult filmele lui Stroheim și Sternberg. Mi-a plăcut și **Comoara din Sierra Madre** a lui John Huston. Huston e un mare regizor, și un om foarte cald. În mare parte datorită lui, filmul meu **Nazarin** a fost prezentat la Cannes. Se afla în Mexic, a văzut filmul și și-a pierdut o dimineață întreagă ca să telefoneze, în legătură cu el, în Europa. Nu l-am uitat. Îmi place mult și Wajda. Nu l-am întîlnit niciodată, dar mai demult, la festivalul de la Cannes, el a declarat o dată în public că primele mele filme i-au trezit pofta să facă cinema. Asta îmi amintește de propria mea admirație pentru primele filme ale lui Fritz Lang, care mi-au hotărît viața. Mă emoționează ceva în această continuitate secretă de la un film la altul, de la o țară la alta. Wajda mi-a trimis într-o zi o carte poștală semnată „discipolul dumneavoastră". Asta m-a emoționat cu atît mai mult cu cît filmele lui mi s-au părut admirabile. Un alt cineast la filmele căruia sînt în general foarte sensibil e Carlo Saura, aragonez ca și mine, pe care îl cunosc de multă vreme (cîndva a reușit chiar să mă convingă să joc într-unul din filmele lui, un rol de călău). Nu i-am văzut ultimele două sau trei filme. De altfel nu mai văd nimic în ultima vreme.

Mă retrag încet, încet. Anul trecut am calculat că în 6 zile, deci în 144 de ore, n-am avut decît trei ore de conversație cu prietenii. Restul timpului: singurătate, reverie, un pahar cu apă sau o cafea, o amintire care mă surprinde, o imagine care mă invadează, și apoi ceva atrage după sine altceva și s-a făcut deja seară.

Îmi place singurătatea cu condiția ca un prieten să vină să-mi vorbească din cînd în cînd.

Imaginația

Imaginația este primul nostru privilegiu. Inexplicabilă ca și hazardul care o provoacă. Toată viața am făcut eforturi să accept fără să încerc să înțeleg imaginile presante care îmi veneau în minte. De exemplu, în timp ce turnam **Cet obscur objet du désir** (nn: 1977, ultimul film al lui Buñuel) i-am cerut brusc, printr-o inspirație subită, lui Fernando Ray, să ia un sac mare de iută care zăcea pe o bancă și să și-l arunce în spate. Am turnat două versiuni ale scenei: cu și fără sac. A doua zi, la proiecție, toată echipa a fost de acord că scena era mai bună cu sac. De ce? Imposibil de explicat, fără să cazi în clișeele psihanalizei. Psihiatri și analiști de tot felul au scris despre filmele mele. Le mulțumesc, dar nu-i citesc niciodată. Nu mă interesează. Adaug aici că unii, în disperare de cauză, m-au declarat inanalizabil, ca și cînd aș aparține unei alte culturi și unui alt timp, ceea ce, la urma urmelor, este foarte posibil.

Sinceritatea ca mod de viață

Detest pedanteria și jargonul. Mi s-a întîmplat să rîd cu lacrimi citind unele articole din „Cahiers du Cinema". În Mexic, fiind numit președintele onorific al unei școli de cinema, am fost invitat s-o vizitez. Mi-au fost prezentați vreo patru-cinci profesori. Printre ei, un tînăr corect îmbrăcat și înroșindu-se de timiditate. Îl întreb ce predă. Îmi răspunde: „Semiologia imaginii clonice". L-aș fi asasinat... „Pedantismul jargonesc", fenomen tipic parizian, face triste ravagii în țările subdezvoltate. Este, după părerea mea, un semn de colonizare culturală. (...)

Deghizările

Ador deghizările, și asta încă din copilărie. La Madrid mă deghizam în preot și mă plimbam așa pe stradă, delict pasibil de cinci ani de închisoare. Mult mai tîrziu, în Mexic, cînd Louis Malle turna **Viva Maria**, mi-am pus o simplă perucă și m-am dus în studioul în care filma el și în care toată lumea mă cunoștea. Am dat nas în nas cu Louis Malle care nu m-a recunoscut. De altfel nu m-a recunoscut nimeni, nici tehnicienii, nici Jeanne Moreau cu care lucrasem un film, nici chiar fiul meu Jean-Louis... Deghizarea e o experiență pasionantă, pe

care o recomand din plin, pentru că ea îți permite să vezi o altă viață. (...)

Dragostea

Pe vremea tinereții noastre, dragostea ni se părea un sentiment puternic, în stare să-ți transforme viața. Dorința sexuală, care îi era inseparabilă, era însoțită de un spirit de apropiere, de cucerire, de predestinare, care trebuia să ne ridice deasupra prozaicului terestru și să ne facă dornici și capabili de lucruri mari. Una din anchetele suprarealiste cele mai celebre începea cu această întrebare: Ce speranță vă puneți în dragoste? Am răspuns: dacă iubesc, orice speranță. Dacă nu, nici una. Iubirea ne părea indispensabilă vieții, oricărei acțiuni, oricărui gînd, oricărei căutări. Astăzi, dacă stau să cred ceea ce mi se povestește, se întîmplă cu dragostea ceea ce se întîmplă cu credința în dumnezeu. E pe cale de dispariție, cel puțin în anumite medii. E considerată ca un fenomen istoric sau ca o iluzie culturală. Protestez. Noi n-am fost victimele unei iluzii. Chiar dacă pentru unii pare greu de crezut, noi, într-adevăr, am iubit.

Iubirea: un fenomen istoric?

O ultimă glumă

Înainte de a-mi da ultima suflare, îmi imaginez destul de des o ultimă glumă: să-i convoc pe vechii mei prieteni, care sînt atei convinși, ca și mine. Întristați, ar lua loc în jurul patului. În acel moment să apară un preot, pe care să-l fi chemat eu. Spre stupoarea prietenilor mei, cer iertarea păcatelor, îmi fac ultima împărtășanie, mă întorc pe partea cealaltă și mor.

Dar oare mai găsești forță să glumești în momentul acela?

Un regret: să nu mai știi ce se întîmplă, să părăsești lumea aflată în plină mișcare, ca în mijlocul unui foileton. O mărturisire: în ciuda urii mele față de informație, mi-ar place să mă pot scula dintre morți la fiecare 10 ani, să mă reped pînă la un chioșc de ziare și să-mi cumpăr cîteva. N-aș cere nimic mai mult. Cu ziarele sub braț, palid, prelingîndu-mă pe lîngă ziduri, m-aș întoarce în cimitir și aș citi despre dezastrele lumii, înainte de a readormi satisfăcut, la adăpostul liniștitor al mormîntului.

Adaptare și traducere
de **Eugenia VODĂ**



Frumoasa oricărei zile
Catherine Deneuve.



Totul (?) despre Marilyn

O viață sacrificată pe altarul unei „uzine de vise" care produce coșmaruri

Ce se știe de 21 de ani încoace: că a fost găsită, într-un sfîrșit de august, în patul ei, moartă. Ce nu se mai știe? Că ceva, în ultima clipă, a agățat-o de viață: firul telefonului al cărui receptor îl ținea strîns în mînă. A vrut să caute pe cineva, să-i spună ceva, i-a fost teamă de ultimul prag în ultimul moment și a vrut să ceară ajutor? Probabil că la aceste întrebări va fi greu de răspuns vreodată.

Se mai știe că vroia să doarmă, să doarmă cu orice preț. Să uite. Ce? Suferea de insomnii care o îngrozeau. În seara fatală, luase o supradoză de barbiturice, atît de mare încît ar fi doborît și un elefant și nu s-a mai trezit. A fost un gest voit, a fost o greșită apreciere a cantității de somnifere, în disperarea ei de a-și găsi liniștea în somn? Cine știe... Se întîmpla în 1962. Scandalul care a urmat a fost enorm, pe măsura gloriei ei. Un scandal pe care Hollywood-ul îl va purta greu pe umeri, ani de-a rîndul, aceasta „uzină de vise" care s-a străduit cît a putut să spele rufele murdare pe șest, ca să strălucească, să strălucească, să strălucească, chiar cînd diamantul fusese de mult înlocuit cu un stras.

Și viața vedetei și celebritatea au ațîțat spiritele și au adîncit misterul morții ei violente. Interpretări multiple s-au succedat fără ca vreuna să fi adus vreo lămurire suplimentară. De ce aceste speculații au fost însă atît de numeroase, o explicație există: atît procurorul care a anchetat cît și gazetarii sau scriitorii care au încercat să-i afle secretele s-au izbit de ceva cu totul inexplicabil. Marilyn Monroe văzută, într-o lungă perioadă, zilnic aproape în toate revistele, pe ecranele televizoarelor, pe cele ale cinematografelor, persoana cea mai publică, deci, s-a retras în vîrful picioarelor, s-a stins în cea mai mare taină. Nu rămîne decît biografia ei și filmele pe care le-a făcut. Nimeni nu a reclamat corpul ei la morga din Los Angeles. A re-intrat clandestin în domeniul public, aproape la groapa comună, acest panteon al celor mari și al celor mici, deopotrivă. Un lucru rămîne însă cert: uzina de vise nu este paradisul pe pămînt.

Cine a fost Marilyn Monroe?

A fost cineva pe care ea și l-a dorit, un personaj, pe care și l-a clădit cărămidă cu cărămidă, de cînd era micuța Norma Jane Baker, fata unui brutar și a unei monteuse de film de la RKO. Pe tată nu l-a cunoscut niciodată. Mama era nebună. Viața copilului începe ca o tînguire asemănătoare celei cu care învăluiau, pe vremuri, flașnetele pe trecători la colțuri de stradă, un adevărat cîntec al mahalalelor din Los Angeles, dar care a ajuns să răsune și în piscinele californiene.

Dacă și azi chipul ei, al celei care ajunsese atît de cunoscută doar prin două inițiale: M.M. se etalează pe mari panouri la răscruce de autostrăzi, pe saci de plastic, pe maiouri sau în vitrine, în poster-uri gigantice, este dovada victoriei ei asupra perisabilului. După ce a dispărut, a continuat să existe prin singurele lucruri pe care și le-a dorit cu ardoare și care au făcut-o fericită. Mitomania și mitul. Dacă asta se poate numi fericire, răspunsul, măcar acest răspuns, se află în modul în care a sfîrșit. Poate că a încercat să scape doar așa, de o copilărie mai mult decît ne-

fericită pe care a purtat-o ca pe o umbră veşnic legată de trupul şi de sufletul ei. Puştoaică fiind, trecea de la un orfelinat la altul, era tîrîtă de colo pînă colo, se bîlbîia, avea-deja! — insomnii. Ea care, atît de dotată pentru a trăi, cu un dram de echilibru familial ar fi devenit o femeie normală, cu toate uşile deschise spre o viaţă normală, această femeie, deci, a păstrat în inimă o rană niciodată cicatrizată: copilăria ratată, copilăria profund tristă.

Şi-ar fi dorit un tată, l-a căutat mereu, Clark Gable pe care şi l-a visat în acest rol de viaţă şi cu care a ajuns în sfîrşit să joace în filmul **Misfits**, a murit cîteva săptămîni după turnare. Această veşnică debusolare a marcat-o mai mult decît şi-a închipuit chiar ea însăşi.

Vampa fragilă

Mitul îşi înfige rădăcinile în realitate. Este firul de telefon care leagă tainic, realitatea de speranţă. Poate de aceea succesul Marilynei la adolescenţii americani de azi îşi găseşte sursele în fragilitatea starului. Copiii o înţeleg. Ei simt întotdeauna slăbiciunea ei — surprinzătoare altfel — pe care o recunosc ca fiind a lor. Povestea vedetei este, de fapt, povestea unei femei americane care nu are deloc, dar absolut deloc, încredere în ea.

La vîrsta de 3 ani este pe jumătate strangulată de un „apucat". La 6 ani, un prieten al mamei ei — băiat frumos şi fermecător! — încearcă să o violeze. La 16 ani se mărită; „Nu-mi ţine nici de cald, nici de rece", va spune ea mai tîrziu. La 18 ani divorţează, pentru că a găsit un „job" mai bun decît să stea acasă să frece cratiţele. Ne aflăm în plin război mondial. Un fotoreporter de front o reperează şi o transformă, prin fotografiile pe care le face, într-un „remontant" moral al soldaţilor. Cîştigă 150 de dolari pe săptămînă. Este apoi pin-up-ul cel mai agăţat pe pereţi, este numită „Doamna aruncătoare de flăcări" sau „Fata care ar dezgheţa şi Alaska". Fox, una dintre cele mai en vogue companii ale Hollywood-ului, o remarcă şi-i oferă un contract modest. Plătită fiind mai bine, îşi permite să ia lecţii de dicţie, de dans şi de cînt. Dar ce nu ştie ea, este că se află în „dulapul cu blonde". Sînt pe lîngă ea încă 18 blonde cu nuri care capătă acelaşi salariu săptămînal. După ce dă o probă, iată, în sfîrşit, primul rol în cinema. Nu va fi însă niciodată văzută în acest film, pentru că la montaj regizorul a tăiat unica scenă în care apărea ea. Îi vor trebui încă doi ani ca să pună mîna pe un alt contract cu Fox. De data asta, plătită lunar. Inconştient, dar sigur din instinct, ea îşi va construi personajul pe care publicul îl cere. De fapt, îl cer distribuitorii. Anii trec, şi companiile cinematografice se tem că o anumită fotografie a vedetei, goală pe o catifea roşie, fotografie făcută cînd avea 20 de ani şi aproape că murea de foame, să nu-i dăuneze carierei, acum în plină ascensiune. Pentru că acum este celebră. Atunci însă, îi pozase fotografului Tom Kelley pentru 50 de dolari. Clişeul s-a vîndut cu 900 de dolari unui tipograf care l-a reprodus pe calendare şi a cîştigat frumuşica sumă de 750 000 de dolari. Marilyn a refuzat întotdeauna să dezmintă şi a recunoscut totul: „Bineînţeles că am pozat. Mi-era foame." Că negativele vor fi găsite şi distruse sau ba, ei puţin îi păsa!

Se bate, în schimb, să obţină bani mai mulţi pentru că Fox a angajat-o cu contract pe şapte ani. Or, deşi popularitatea ei creşte de la film, la film de la **Niagara** la **7 ani de gîndire,** trecînd prin **Cum să te măriţi cu un miliardar?** remuneraţiile ei rămîn aceleaşi. Anecdota care circula atunci luată dintr-un interviu acordat revistei „Life", mărturiseşte consternarea ei: „Mi-aduc aminte cînd am căpătat rolul din **Bărbaţii preferă blondele.** Jane Russsell era brună iar eu blondă. Ea a luat 200 000 de dolari şi eu cei 2 000 de dolari pe lună. N-aveam dreptul nici la o cabină. Excedată, am sfîrşit prin a spune: „Uite ce-i, în fond eu sînt blondă, şi voi turnaţi filmul **Bărbaţii preferă blondele!** Pentru că toată lumea nu uita să-mi amintească că nu sînt o vedetă le-am răspuns: Foarte bine, nu ştiu ce sînt, dar în orice caz ştiu că sînt blondă..."

Femeia frustrată

Critica s-a arătat nu o dată, neîndupleeată faţă de ea. Totdeauna i-a fost remarcat fizicul, niciodată jocul. Ea ar fi dorit să-i fie recunoscut talentul de actriţă nu „sex-simbolul" de care se săturase, dar de care ar fi fost acum imposibil să se mai dezbare. După premiera filmului **Draga mea, simt cum întineresc** cu Cary Grant, unde juca rolul unei secretare, un critic declara: „Marilyn Monroe a cules doar hohote de rîs şi fluierături. Să bată la maşină este într-adevăr singurul lucru pe care este incapabilă să-l facă". Iar altul, mai veninos, scria: „Marilyn Monroe poate să joace mai prost decît oricare blondă pe care o vedem zilnic pe ecran". Ca să se consoleze de avatarurile succesului, ea începe să se îndoape cu tranchilizante, să alerge pe la psihanalişti. În timp ce publicul masculin şi-o imaginează pe un pat, ea preferă divanul incomod al adepţilor doctorului Freud. Din declaraţiile ei din acea vreme: „M-am săturat să fiu doar un chip şi un trup. Vreau să demonstrez şi ce sînt în stare să joc". Un lucru e sigur, şi — aparent doar paradoxal: — niciodată nu va fi o răsfăţată. De două ori va pierde sarcina, ea dorindu-şi cu ardoare un copil. Acest lucru va agrava vidul din jurul ei, va agrava sentimentul de frustrare şi de hău în care a trăit întotdeauna. Cele două căsătorii (fără a mai vorbi, de prima, foarte episodică, cînd s-a măritat să scape de orfelinat) n-au fost o reuşită. Cu Joe Di Maggio, celebrul campion de base-ball, totul n-a fost decît o continuă partidă de-a v-aţi ascunselea. El vroia ca ea să abandoneze scena, să stea acasă, să facă pizza şi să pregătească spaghetti. Nu era cu putinţă! Cu Arthur Miller, unul dintre cei mai gravi dramaturgi de pe Broadway, ea a trecut pe lîngă acordul major. Dar şi de astădată, în afară de filmul **Misfits** pentru care Miller a scris scenariul, colaborarea dintre ei a fost dificilă. Nu se mai vorbea despre el în nicio revistă de specialitate. Toate se ocupau numai de ea. Arthur Miller nu era înzestrat să devină şi să rămînă „domnul Marilyn" de unde „căderea" love-story-ului lor. Cum ea era mereu în căutarea unui tată, el a sfătuit-o, nu fără cinism, să se arunce în braţele de piatră ale statuii lui Abraham Lincoln.

Fotografie de tip reclamă, atît de dragă făcătorilor (şi distrugătorilor) de vedete



Victima propriului ei mit

Nu e bine, e chiar păcat, dar se pare că oamenii cei mai dotaţi doresc adesea să devină contrariul a ceea ce de fapt sînt. Junii primi aspiră să scrie opera lui Shakespeare iar Marilyn Monroe, ea, se vedea în vis, în pielea unei austere licenţiate în litere. Dar cine oare e mulţumit de (şi cu) soarta lui? Spuneţi-le femeilor frumoase că sînt inteligente şi veţi observa ce plăcere imensă le veţi face! Există în frumuseţea care se duce, în pielea care se fanează, ceva dramatic. Timpul nu te fură doar, el este necruţător. Cine o recunoaşte azi pe Greta Garbo, pe Divina, pe stradă? Or, M. M. era terorizată, obsedată de imaginea acesteia. Acasă, citea puţin, nu asculta radio, nu se uita la televizor. Adesea era melancolică, suferea de „spleen". Două lucruri în apartamentul ei îţi reţineau atenţia. Mai întîi oglinzile. Un fel de Palais des Glaces care îi răsfrîngea chipul din toate direcţiile, în toate felurile. Apoi garderoba. Imensă. Enormă. Gigantică. Nici nu mai ştia ce să pună pe ea. De fiecare dată cînd trebuia să se îmbrace, intra în panică. De aici şi celebrele ei întîrzieri la toate întîlnirile. De ce păstrase oare pulovărul albastru deschis care i-a purtat noroc cînd a încheiat primul contract sau taiorul — tot bleu — mascotă pe care i-a purtat ca să cineze cu Di Maggio într-un birt italienesc? Nu avea încredere în ea. Acesta este leit-motivul întregii sale vieţi. Era Marilyn Monroe, faimoasa M.M. de pe toate gadjeturile şi ea ştia asta, dar nu izbutea să se liniştească. Încerca să se caţere, anevoie, scrîşnind din dinţi de durere, către mitul pe care şi l-a cizelat, tot ea, cu atîta migală. Titlul ultimului ei film, **Ceva, undeva, o să plesnească** apare în lumina tamisată a sfîrşitului ei brutal, ca un simbol. Pentru acest ultim film n-a izbutit să turneze decît jumătate din scenele pe care le avea de jucat iar producătorii, furioşi că se îndreaptă spre faliment, o strîngeau din ce în ce mai mult în plasa lor de fier. Ei şi?

Marilyn la 36 de ani. Suferindă, nu mai izbuteşte să termine filmările. Fotografia reprezintă una din secvenţele ultimului ei film, intitulat, simbolic parcă, *Ceva, undeva, trebuie să plesnească...*



Dorea să cînte, dorea să danseze, dorea mai ales să joace ca nimeni alta. A rămas în amintirea tuturor doar ca: „cea mai frumoasă femeie a Americii" (titlu pe care Hollywoodul îl acordă, cel puţin o dată pe an, unor frumuseţi de care apoi nimeni nu-şi mai aminteşte. Şi în primul rînd, nu-şi mai aminteşte Hollywoodul)



Eternul copil

De 21 de ani i se publică memoriile care mai de care mai abracadabrante. Imaginare. I se pun în circă pseudo-reflexii. Toţi încearcă să afle care dintre: preşedintele Kennedy (căruia i-a cîntat „La mulţi ani" în faţa a 17 000 de persoane la Madison Square Garden) sau Yves Montand, sau Frank Sinatra, sau fotoreporterul Milton Greene a fost „alesul" într-un moment sau altul al vieţii ei. Discreţia Marilynei îi face cinste. În noaptea morţii sale, ea nu purta ca unic veşmînt, cum s-a scris de atîtea ori, faimosul parfum Chanel 5. Nu! Cu telefonul în mînă (instrumentul ei prefe-

rat) ea a fost găsită într-o foarte decentă cămașă de noapte ca o fetiță de 16 ani.

Scriitorul Truman Capote o întîlnea ades și se duceau să bea un pahar de șampanie împreună la cîte un bar din apropiere. Despre ce vorbeau? Despre ea, firește!

— Ce ai să mai scrii despre mine, pentru cititorii tăi? Că sînt o bețivă, o ratată?

— Poate. Dar am să mai spun că...

— Ce? Nu te aud bine...

— Am să mai spun că ești un copil radios.

Maurice Ronet — nici el azi nu mai este printre noi — i-a rezumat viața într-o frază lapidară: „Ea a vrut să joace bine, dar viața i-a jucat un renghiu".

După 20 de ani...

La sfîrșitul lunii decembrie 1982, la peste 20 de ani de la moartea Marilynei Monroe, procurorul districtului din Los Angeles, John Van de Kamp, anunță oficial că starul anilor '50 a murit de o „overdoză de barbiturice, luate din greșeală sau voluntar". Această declarație tardivă nu a fost de ajuns ca să pună stavilă rumorilor, bîrfelilor și diferitelor mărturii care încercau să dovedească — ce anume? — că nefericita Marilyn a fost asasinată. Asasinată cînd de CIA, cînd de Mafia. Autopsia, după spusele unora, nu ar fi decelat urme de barbiturice în stomac. După părerea altora, ea era încă în viață cînd a fost găsită și abia apoi ucisă cu o injecție hipodermică de către un medic necunoscut. În decursul anilor, alte indicii, alte mărturii, au lărgit cîmpul ipotezelor. În ultimele luni ale anului 1982, bomba care s-a lansat a constat într-un așa-zis „carnet roșu" ce l-ar fi ținut actrița la zi, știre care a asmuțit din nou opinia publică. Ceea ce este de presupus că se și urmărea. În acest carnet, starul, se spune — ar fi notat rendez-vous-urile și confidențele importantelor personalități politice pe care ea le-ar fi cunoscut sau nu mai puțin importantele „personalități" ale Mafiei. Deci, adevărate secrete de stat! Din acest moment, o veritabilă cursă după acest carnet a mobilizat presa californiană.

Un colecționar anonim oferă 100 000 de dolari pentru misteriosul „carnet roșu". De aici, o goană a detectivilor de tot soiul și a ziariștilor întru aflarea lui (a carnetului, dar și a colecționarului). Alt zvon încerca să acrediteze ideea că o conspirație țesută sus, sus, sus de tot, ar fi pus capăt în mod brutal carierei vedetei. Detectivul Speriglio, unul dintre cei mai înverșunați căutători ai carnetului declara: „Mi s-au comunicat pînă acum 39 de locuri unde s-ar afla acest faimos carnet". Un ziarist pretinde că o căsătorie secretă a starului care ar fi avut loc în 1952, la Țihuana, ar fi fost anulată din ordinul producătorului Darryl Zanuck. Altul declară: „În ziua morții sale, ea ar fi trebuit să țină o conferință de presă care să dea în vileag conținutul carnetului". Ba unul a și jurat că știe precis că Marilyn Monroe a fost înăbușită în afara teritoriului Californiei și abia apoi adusă la ea acasă, la Bretwood.

Gura lumii slobodă! Oricum, mitul nu s-a stins. Supraviețuiește după 21 de ani, chiar dacă nu în nuanțele rozului celui mai diafan. Spuneam la început ce se știe. După ce s-a întors pe față și pe dos tot ce s-a putut afla despre această femeie, ajunsă star, vedetă, number-one-ul cinematografului mondial și rămasă nefericită pînă la capăt, acum iată că se speculează ce **nu** se știe. De aici, înainte, vor apare, probabil, mereu alte carnete roșii misterioase, alte căsătorii morganatice, alte și alte pretexte de a ațîța opinia publică care nu se decide să pună, în sfîrșit, o lespede pe mormîntul unei biete femei care nu a vrut decît să fie, măcar și puțin, iubită. Adulată a fost. Un mit a fost. Dar o femeie iubită? Iată încă o întrebare rămasă fără răspuns. Iată încă ceva ce probabil nu se va ști și care ni se pare mult mai important decît dacă, da sau ba, există „carnetul roșu". Și dacă există? Ce-i cu asta! Iar dacă nu există? Ce contează! În mod obiectiv, importă verdictul procurorului din Los Angeles. Subiectiv, să contăm pe discreția celei mai devorate de indiscreție vedetă a cinematografului, de pînă și de după Greta Garbo. Divina există, dar n-o mai recunoaște nimeni. A izbutit, la 36 de ani, să fugă, să scape, să se salveze de curiozitatea maladivă a celor pe care nu-i doare capul de-ale lor. Ea, Divina, a izbutit acest lucru, trăind. Murind, tot la 36 de ani, Marilyn nu a mai avut cum să se apere.

Adaptare și traducere
de **Rodica LIPATTI**

Melancolia și tristețea „celei mai fericite femei din lume"



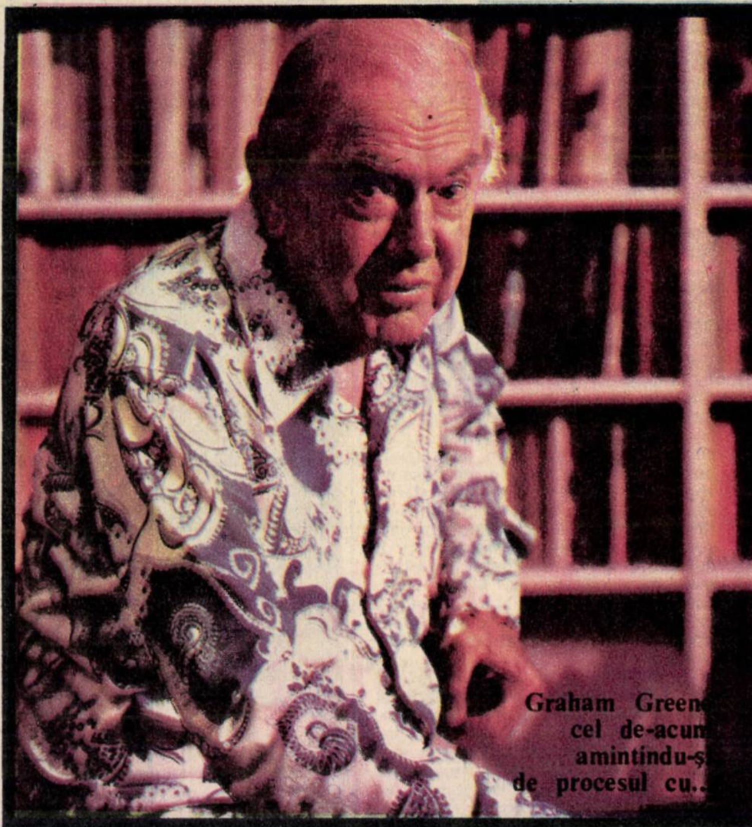


Graham Greene: o tentativă de evadare

„La 78 de ani mă trezesc în fiecare dimineaţă cu acelaşi optimism. Nu mi-e frică de moarte, mă tem să nu trăiesc prea mult", declara, cu cîteva luni în urmă, **Graham Greene.**

Explicit sau implicit un scriitor îşi mărturiseşte trecerea prin epocă, prin operă. Romanele lui Graham Greene, peste 30 la număr, au aşezat oglinda ficţiunii pe multe din realităţile acestui agitat secol. Greene avea zece ani cînd a izbucnit primul război mondial şi din adolescenţă scriitorul nu a încetat să se simtă implicat în partitura epocii. Fie că s-a exprimat în genul popular al policieru-ului, fie că s-a depărtat de literatura-divertisment apropiindu-se de romanul-de-idee, Graham Greene a aşezat întotdeauna în centrul operei sale ceea ce el a numit „importanţa actului omenesc". În ambele genuri romancierul s-a bucurat de un real şi constant succes de librărie. Iar în calitate de scenarist (multe dintre romanele şi povestirile sale au fost ecranizate de Alexander Korda, Carol Reed, Fritz Lang, John Ford, Joseph Mankiewicz, George Cukor) s-a bucurat şi de succesul de public. Mai puţin cunoscută astăzi este activitatea sa de critic. În rolul de critic literar, el a fost considerat alături de scriitori ca Henry James, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, John Foster, Robert Penn Warren, printre „criticii care merită atenţie, deoarece sînt artişti creatori" (George Samson). Experienţa sa de critic cinematografic şi poate chiar cea de scenarist sînt mai puţin cunoscute. Iată de ce am selectat pentru cititorii noştri din volumul autobiografic „Ways of Escape" — „Căi de evadare" (primul volum apărut în 1980 şi ultimul în vara 1983) — **dialogul lui Greene cu lumea filmului** Dincolo de aspectele anecdotice, dialogul lasă să se întrevadă condiţia criticului şi a scenaristului în relaţia întotdeauna divergent-convergentă dintre critic-producător, scenarist-regizor. În deschiderea volumului Graham Greene ne spune: „Nu am avut intenţia să-mi fac un autoportret. Las portretul meu pe seama prietenilor şi a duşmanilor mei, din 1929 şi pînă azi este o lungă viaţă de muncă..." La această viaţă Graham Greene a simţit nevoia să privească ca scriitor şi ca cineast. Să-l urmărim.

Să vezi, timp de patru ani şi jumătate cîteva filme pe săptămînă! Nici acum nu pot crede că în îndepărtaţii ani '30 am ales, nesilit de nimeni, o asemenea viaţă. Să vezi peste 400 de filme dintr-o glumă. Şi cred că numărul lor ar fi putut fi şi mai mare dacă nu aş fi fost urmărit în aceeaşi perioadă şi de alte cîteva obsesii. Pe masa mea de lucru aşteptau să fie scrise patru romane şi o carte de călătorii care mă mai ţineau departe de „casa plăcerilor" cum numeam eu acele cinematografe londoneze extravagante şi ultraelegante cum nu cred să mai existe azi. Cum am putut eu scrie acele cronici de film? Şi totuşi îmi amintesc cum deschideam într-o stare de nerăbdătoare anticipaţie plicurile înăuntrul cărora se aflau pe cartoane lucioase, cu litere aurii, invitaţiile la spectacolele pentru presă care aveau loc, fireşte, tocmai în diminețile cînd eu ar fi trebuit să mă aflu la masa de scris. Acele dimineţi „de cinema" erau însă pentru mine o scăpare din chinurile construcţiei capitolului VI sau ale unui personaj secundar care refuza cu încăpăţînare să prindă viaţă! Era o evadare de o oră şi jumătate din acea melancolie care pune inexorabil stăpînire pe romancier, după ce, prea multe luni în şir, a trăit doar cu închipuirea sa.


Graham Greene cel de-acum amintindu-şi de procesul cu...

Ideea să mă fac critic de film mi-a venit la un cocteil, după ce băusem un al treilea pahar de Martini. Vorbeam cu Derek Vershoyle, redactorul şef al rubricii literare de la „The Spectator"; reputata revistă neglijase

pînă atunci filmul. Eu m-am oferit să umplu acest gol. Gîndind că, dacă s-ar accepta propunerea, ar fi pentru mine un exercițiu agreabil pentru cîteva săptămîni. Nici nu-mi trecea prin cap că l-aș fi putut continua cu plăcere patru ani și jumătate și că o să-i pun capăt numai din pricina izbucnirii unui război mondial. Pînă deunăzi, cînd mi-am revăzut însemnările, eram convins că ultima cronică a fost la **Tînărul Lincoln**. Dacă azi articolul meu pare cam distrat este pentru că abia mă așezasem să-l scriu în dimineața zilei de 3 septembrie 1939, cînd deasupra Londrei a răsunat prima sirenă de alarmă. Am lăsat de o parte cronica începută pentru a privi pe fereastra apartamentului meu din Hampstead. Notasem: O femeie trece cu cîinele de lesă și se oprește lîngă felinar... Numai cînd s-a făcut auzită sirena de încetare a bombardamentului m-am întors la Henry Fonda.

montaj. Îmi amintesc cum am fost cu totul îngrozit de apariția sonorului — îmi părea sfîrșitul filmului de artă, tot așa cum, mai tîrziu, am privit culoarea cu o justificată suspiciune. „Tehnicolorul, scriam în 1935, desfigurează obrazul femeilor tinere sau bătrîne; toate au fețele sănătoase, rumene, bătute de vînt". Oricît de curios ar părea, un film polițist, cu totul oarecare, cu Chester Morris, m-a convertit la sonor. Pentru prima dată în acest film am devenit sensibil la selecția sunetelor. Pînă atunci toți pantofii scîrțîiau și toate clanțele trosneanu. Notasem de asemenea că, tot un film dat uitării, **Becky Sharp**, îmi dăduse o anume încredere în culoare. Recitind aceste cronici vechi de mai bine de patru decenii, constat că multe din rezervele mele de atunci s-au risipit. Una dintre ele se referea la Greta Garbo. O comparasem cu un frumos armăsar arab. Altele, dimpotrivă, mi se par și azi justificate. De pildă, mă irita lipsa simțului realității la Hitchcock. Indiferent de ce ar putea spune Truffaut, îmi părea de neiertat cum a putut strica filmul **39 de trepte**. Cred și azi că aveam dreptate cînd scriam: „Filmele lui Hitchcock se compun dintr-o serie de situații mărunt melodramatice: nasturele asasinului căzut pe o masă de joc de cărți, mîinile organistului ucis prelungind notele în biserica goală.. Toate aceste situații construite cu rutină nu țineau seama de incongruențele situațiilor, sau de absurditățile psihologice lăsate la voia întîmplării nu însemnau nimic, nu duceau la nimic".

Anii '30 au fost și anii filmelor biografice respectabile. Rhodes, Zola, Pasteur, Parnell deveniseră eroi de film. — Au fost și anii istoriilor romanțate care, văzute de un Cecil B. de Mille, căpătau puțin haz (Richard Inimă de Leu, de pildă, se căsătorea după ritul bisericii anglicane). În ceea ce mă privește, preferam westernurile, policierurile, farsele, oricum filmele sincer comerciale. Și sînt bucuros că în cronica unui film comercial, azi uitat, salutam cu multă căldură o nouă stea: Ingrid Bergman. Scrisesem atunci: „Ce stea și-a mai făcut pînă acum intrarea pe scena internațională cu lumina reflectorului pusă drept pe vîrful nasului?!"

Riscurile profesiunii de critic

Profesiunea de critic nu era, cum s-ar putea crede, lipsită de riscuri. De multe ori am deschis cîte un plic pentru a găsi înăuntru... înjurături. O dată, am fost convins, deși poate greșit, că erau înjurături aristocratice. Cu puțin timp în urmă, luasem peste picior, într-un mod necruțător, un marchiz francez, autorul unui documentar în care își atribuise un rol eroic. Treizeci de ani mai tîrziu, la Paris la un dineu în lumea bună, am fost așezat față în față chiar cu marchizul cu pricina. Am fost vrăjit de conversația lui. Ardeam de nerăbdare să-l întreb adevărul, dar locul unde ne aflam m-a



Shirley Temple cea de altădată.

„Am încercat să evadez din închisoarea romancierului, scriind pentru cinema. Acum, privind în urmă, mi-am dat seama că nu am făcut decît să cad într-o altă capcană"

Dar nu la „The Spectator" mi-am făcut debutul de critic de film. Pe cînd eram student la Oxford, m-am autopropus cronicar titular la revista literară trimestrială „Oxford Outlook", pe care o editam tot eu. **Umbre amenințătoare, Ceață de toamnă, Studentul praghez**, sînt filme mute din anii '20 din care îmi amintesc și azi secvențe întregi. Eram pe atunci un cititor pasionat al publicației „Close Up" (Prim-plan), editată undeva într-un castel din Elveția. Marc Allégret era corespondentul de la Paris, iar Pudovkin semna articole despre

descurajat. Înjurăturile au rămas un mister.

Apoi a fost procesul cu Shirley Temple. Cronica mea la **Wee Willie Winkle** a declanşat tot scandalul şi a pus pe foc studiourile „20th Century Fox". Din motive bine întemeiate nu o mai am. O pusesem înr-o ramă şi o agăţasem în camera de baie. A stat acolo pînă cînd o bombă a dărîmat zidul şi odată cu ea a pulverizat textul meu prin care acuzam studiourile amintite de a fi folosit pe Miss Temple în scopuri imorale. Sugerasem că Miss Temple practica o cochetărie provocatoare pentru a atrage bărbaţii. Judecătorul şef, lordul Hewart, a trimis dosarul directorului procuraturii, în aşa fel încît, de atunci, figurez şi eu în dosarele Scotland Yard-ului. Procesul s-a judecat la 22 martie 1938 în absenţa mea. A doua zi ziarul „Times" relata audierile la rubrica juridică: „Înalta curte de justiţie, verdictul în acţiunea intentată de Shirley Jane Temple, actriţa copil şi de Studiourile 20th Century Fox împotriva revistei „Night and Day", a editorului, a tipografiei şi a lui Graham Greene autorul unui articol apărut în ziua de 28 octombrie 1937.(...) Miss Temple urmează să primească despăgubiri în valoare de 2000 de lire, corporaţia de filme de 1000 de lire şi studiourile 500 de lire... Miss Temple este un copil de 9 ani cu o reputaţie internaţională de artistă de cinema şi a fost distribuită într-un film inspirat după o povestire de Rudyard Kipling, care nu avea nimic imoral. Daunele ce urmează a fi plătite de pîrît vor fi puse la dispoziţia unor societăţi de binefacere întrucît şi copilul şi studiourile în cauză au venituri considerabile. Înalta curte este informată că revista „Night and Day" şi-a încetat apariţia, nu înainte de a fi transmis scuze publice lui Miss Temple şi companiei cinematografice pentru neplăcerile create recunoscînd că nu a existat nici o justificare în cele susţinute în articolul respectiv. Avocatul a cerut scuze publice din partea clientului său, d-l Greene. Editorii au transmis că nu au citit articolul înainte de apariţie.

„Scriitorul trebuie să fie întotdeauna de partea victimei"

Aventurile profesiunii de scenarist

De la critica de film la scenariu nu era decît un pas. Nici profesiunea de scenarist nu era scutită de riscuri, dar a trebuit să mi le asum pentru că acum aveam o soţie şi doi copii de întreţinut, iar în urma procesului mă îndatorasem editorilor pentru ani şi ani de zile. Criticasem întotdeauna filmele lui Alexander Korda. Poate că tocmai părerile mele îi făcuseră curios să-şi întîlnească adversarul, Korda a luat legătura cu agentul meu şi mi-a dat întîlnire la Denham Film Studios. Cînd am rămas singuri, m-a întrebat dacă aveam vreo idee de scenariu. Nu aveam nici una, dar am început să improvizez un story poliţist: dis-de-dimineaţă, pe platforma nr.1 din gara Paddington cheiul era pustiu, cu excepţia unui bărbat în aşteptarea ultimului tren din Walles. Pe sub haina de ploaie se preling cîteva picături de sînge...

„Şi pe urmă?", m-a întrebat Korda cu nerăbdare.

„Mi-ar lua prea mult timp să istorisesc toată povestea, dealtfel trebuie să mai lucrez la idee".

După o jumătate de oră, părăseam studiourile cu obligaţia, pentru un salariu ce părea cu totul extravagant, să mă întorc în opt săptămîni cu scenariul scris. A fost cel mai prost şi mai lipsit de succes film al lui Korda. Îmi amintesc azi doar titlul: **Papagalul verde**, dar aşa a început prietenia noastră care a durat şi sporit pînă la moartea sa, în ciuda cronicilor mele nefavorabile. Nu am cunoscut niciodată un om mai lipsit de răutate şi de ranchiună. Mă gîndesc întotdeauna la Korda cu imensă afecţiune, cu dragoste chiar, ca la singurul producător de film dintre toţi cîţi am cunoscut cu care puteai sta de vorbă zile şi nopţi fără să te plictiseşti şi fără să pomeneşti vreo vorbă despre cinema.

Mai tîrziu, după ce războiul s-a sfîrşit, am scris alte două scenarii, pentru Korda şi pentru Carol Reed — **Idolul căzut** şi **Al treilea om** — sper să-i fi recompensat pentru pierderile de la primul scenariu.

Dacă aş fi rămas critic de film (una dintre cele mai dificile îndatoriri ale unui critic este de a şti pe cine să laude şi pe cine să critice), mica mea experienţă hollywoodiană în cheie comică ar fi avut o valoare de nepreţuit. Ea m-a învăţat pe pielea mea ce poate îndura un regizor de la un producător. Lui David Selznick, ajuns cel mai faimos în breasla sa pentru că produsese filmul cu cele mai mari încasări din toate timpurile **Pe aripile vîntului**, îi reveneau prin contract dreptul de distribuţie în America al filmului **Al treilea om.** Tot în contract se prevedea că regizorul, respectiv Carol Reed, era obligat să-i ceară avizul cu 60 de zile înainte de începerea filmărilor. Deci Reed împreună cu mine, scenaristul, am luat drumul Vestului. Prima noastră întîlnire cu Selznick, în California, nu prevedea nimic bun. Dialogul mi-a rămas întipărit în minte, de parcă ar fi fost ieri. După un scurt salut Selznick a atacat problemele serioase:

— Nu-mi place titlul.

— Nu? Noi ne gîndeam că e foarte potrivit...

— Ascultaţi, băieţi! Cine dracu se va duce la un film intitulat **Al treilea om?**

— E un titlu uşor de ţinut minte.

Selznick a clătinat din cap în sens reprobativ:

— Poţi face mai mult decît atît, Graham, mi-a spus rostindu-mi numele de botez cu o uşurinţă pentru care nu eram deloc pregătit. Eşti scriitor, şi încă unul bun. Eu nu sînt scriitor. Dar tu eşti. Ce pot să spun este că aşa nu e bine. Sigur nu e bine. Nu pot să spun cum e bine, pentru că eu nu sînt scriitor. Dar tu eşti. Aş vrea ceva de genul „Noapte la Viena", ceva care să atragă spectatorii în sala de cinema...

— Graham şi cu mine, ne vom gîndi... a întrerupt grăbit conversaţia Carol Reed.

Era o intervenţie pe care Reed avea s-o repete foarte des în zilele următoare. Mai tîrziu am aflat că în contract nu se menţionase că şi regizorul avea obligaţia să accepte punctul de vedere al lui Selznick. În zilele următoare Reed ca un adevărat fundaş a ţinut piept tuturor mingilor lui.

— Nu băieţi, aşa nu merge, e o prostie curată.

— O prostie?, întreba Reed uimit.

— Asta învăţaţi voi în şcolile voastre englezeşti?!

— Nu înţeleg, repeta Reed.



„În anii '30, într-un filmuleţ azi uitat, descopeream o nouă stea: Ingrid Bergman" (aici în anii '70, alături de Liv Ullmann, în *Sonată de toamnă* de Ingmar Bergman)

— Tipul ăsta al vostru vine la Viena să-şi caute prietenul. Bun. Îl găseşte mort. Bun. Dar de ce nu se întoarce atunci acasă?

După ce muncisem atîtea luni la scenariu, observaţiile sale mă lăsau mut. Dar Selznick clătina mereu capul său grizonant şi spunea:

— Îţi spun eu băiete, e o prostie curată.

Mi-am luat inima în dinţi şi am început să-mi susţin punctul de vedere cu o voce scăzută: „Personajul are serioase motive de răzbunare. A fost bătut la sînge de poliţia militară şi era îndrăgostit de iubita prietenului său".

Selznick dădu din cap cît se poate de întristat.

— Dar de ce nu se duce înainte de toate astea, acasă?

Cam aşa a luat sfîrşit prima discuţie. Selznick a plecat la Hollywood şi noi după el. Întîlnirile aveau loc acum într-o locuinţă luxoasă, aproape de ocean, chiar la Santa Monica, într-o fostă proprietate a magnatului Hearst, pusă acum la dispoziţia unei actriţe. În discuţiile care au urmat, Selznick avea cîteodată dreptate. Ba descoperea o greşeală de cronologie, ba ceva lăsat la voia întîmplării. Eu parcă uitasem în acele clipe lecţia învăţată în calitate de critic şi anume că a pune punctele pe i era aproape inevitabil greşit şi că o cronologie strictă era duşmanul vieţii. Jean Cocteau teoretizase chiar „funcţia poetică a greşelilor în cronologia secvenţelor de film". Una dintre secretarele lui Selznick urmărea discuţiile cu creionul gata pregătit şi nota totul. Dar de cîte ori eram pe punctul să cedez, Carol Reed intervenea: „Graham şi cu mine vom reflecta".

Îmi amintesc îndeosebi ultima convorbire înainte de a ne reîntoarce în Anglia. Secretara umpluse pînă atunci patruzeci de pagini de observaţii. Discuţia a început ca de obicei la 10,30 seara şi s-a terminat către orele 4 în zorii zilei următoare. Şi tot ca de fiecare dată pe drumul de întoarcere admiram răsăritul soarelui şi lumina care cuprindea oceanul. Selznick mi-a spus:

— Este ceva ce nu înţeleg deloc în scenariul ăsta, Graham! Ce dracu face eroul tău... (aici urma o descriere amănunţită a unei acţiuni extraordinare despre care nu ştiam nimic)

— Dar nimic de felul ăsta nu se întîmplă în filmul meu!

Pentru o clipă Selznick m-a privit el mut de uimire.

— Fir-ar să fie, băieţi, mă gîndeam la alt scenariu!

S-a întins pe canapea şi a strivit între dinţi o pilulă de amfetamină. Peste 10 minute era din nou proaspăt.

Cele patruzeci de pagini de observaţii au rămas nedeschise, în dosarul lui Reed. Filmul a făcut succes şi cred că Selznick nu s-a mai uitat vreodată la ele. Într-adevăr cînd am revenit la New York, el m-a invitat la masă să discutăm alt proiect. — Graham, mi-a spus, am o idee mare pentru un film. E anume făcută pentru tine. Era vorba de viaţa Mariei Magdalena.

Am avut mare grijă să nu cumva să beau un al treilea pahar de Martini:

— Îmi pare rău, i-am răspuns, dar nu e chiar domeniul meu.

Cam aşa se petreceau lucrurile în acele zile. Acum mă gîndesc la David Selznick cu afecţiune.

Cîteva reflecţii cu vocea experienţei

Am regretat filmul mut cînd a apărut sonorul. Am regretat alb-negrul cînd a apărut colorul. Iar astăzi, cînd privesc filmele violente sau porno, tînjesc după anii '30, după un Cecil B. de Mille şi **Cruciaţii** săi, tînjesc după acele zile cînd totul părea posibil.

În ceea ce mă priveşte îmi este imposibil să scriu un scenariu înainte de a fi scris povestirea. Un film se sprijină pe ceva mai mult decît pe un simplu conflict, el depinde de pregnanţa caracterizărilor, de stări psihologice, de atmosferă, iar toate acestea sînt imposibil de redat în scriitura prescurtată şi convenţională a unui scenariu cinematografic. Ca scenarist trebuie să porneşti de la un material mai vast, deşi romanul este de obicei prea vast. Cea mai potrivită — nuvela **Al treilea om**, a început astfel prin a fi o povestire, deşi nu am avut intenţia să o public înainte să devină un scenariu. Trecerea de la o formă la alta pare întotdeauna o muncă fără sfîrşit. Îmi amintesc cum am lucrat cu Carol Reed la cronologia secvenţelor. Cred că am străbătut împreună multe mile de-a lungul covorului din biroul său interpretînd unul altuia scenele; niciodată nu am putut lucra la un film aşezat pe un scaun, la un birou. Trebuia întotdeauna să mă mişc o dată cu personajele. Nimeni în afară de noi doi, nici măcar Korda, nu a luat parte la discuţiile noastre. Pentru un romancier povestirea reprezintă maximum din ceea ce poate el face cu un anume subiect şi este practic imposibil să nu se simtă ofensat de fiecare schimbare sugerată de regizor chiar dacă ea este necesară atunci cînd story-ul se transformă în scenariu. De aceea e nevoie de discuţie.

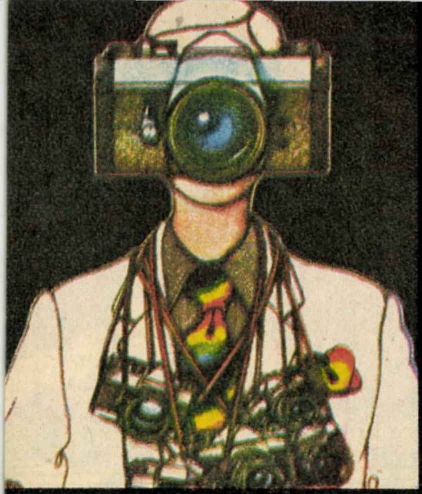
Să scrii romane nu devine mai uşor o dată cu practica profesiunii. Descoperirea treptată de către fiecare scriitor, a metodei sale individuale, poate fi pasionantă, dar vine o vreme cînd, ajuns la jumătatea drumului, îţi dai seama că nu mai stăpîneşti tu metoda, ci ai devenit prizonierul ei. Atunci o mare plictiseală pune stăpînire pe tine. Îţi pare că ai mai scris odată totul. Devii mai circumspect la criticile favorabile decît la cele potrivnice, cele care îţi descriu cu o răbdare minuţioasă modelul neschimbat. Dacă scriitorul ar avea puterea să dea uitării propriile cărţi o dată puse în circulaţie, criticii îi vor aminti că tema asta îşi are originile cu 10 ani în urmă, că umorul atît de spontan a mai fost întrebuinţat întocmai cu 20 de ani în urmă într-un pasaj, care... etc. etc.

Am încercat să evadez din această închisoare a romancierului scriind pentru cinema. Acum, privind în urmă, îmi dau seama că nu am făcut decît să cad într-o altă capcană.

Adaptare şi
traducere de **Adina DARIAN**



„Întotdeauna mi-au plăcut filmele sincer comerciale!" (Rita Hayworth în *Zeiţa dansului*)



Ustinov față în față cu Ustinov

Figură pitorească a ecranului internațional, Peter Ustinov — deopotrivă actor, regizor de teatru și de cinema, scriitor, dramaturg de succes, dar și rector al Universității din Dundee și membru activ al UNICEF — a publicat și un volum autobiografic, redactat așa cum era de așteptat din partea acestui original personaj, într-un stil cu totul particular. Autorul dialoghează cu sine însuși: **Dear Me** se adresează el lui însuși în limba engleză, ceea ce pentru francezi se poate traduce prin „Cher moi" iar pe românește ar putea fi **Dragul meu eu**. Acest dialog — deseori sclipitor și plin de interes pentru oricine, se interesează nu numai de viața artei, ci și de arta vieții unor personaje ilustre — parcurge cu alertețe informații surprinzătoare privind originea sa complicată (franco-ruso-etiopiană), copilăria dificilă în preajma unor părinți excentrici, viața aventuroasă din timpul războiului, debutul în teatru, în fine cariera internațională, care l-a purtat de la Paris la Hollywood, la Londra, la Roma. În cursul acestei cariere l-a cunoscut și pe Laurence Olivier, Charles Laughton, Fred Zinnemann, Elizabeth Taylor, Richard Burton, asupra cărora emite păreri dintre cele mai personale fără a uita întotdeauna să conchidă cu obiectivitate asupra valorii și personalității lor de excepție. Paginile pe care le-am reținut pentru interesul cititorului cinefil sînt nu numai mărturia unui artist exigent cu profesiunea sa, dar și confesiunea unui om care, chiar atunci cînd judecă cu părtinire, o face cu dragoste și respect pentru cei care l-au acceptat prietenia. Iată-l deci în dialog cu sine însuși.

Sir Olivier și Oscarul

— Cum ți se pare Laurence Olivier?

— E un actor minunat, fără îndoială. Trebuie să mărturisesc totuși că pe vremea cînd filmam împreună în **Spartacus**, cu toate că îmi încredința secrete și îmi acorda toată încrederea, iar eu făceam tot ce era posibil pentru a o merita, nu mă simțeam foarte în largul meu în prezența sa. Avea aerul că o știe foarte bine și tot ce făcea — atunci cînd dădea dovadă de aroganță sau modestie, de duioșie sau de energie — avea scopul de a-mi atrage atenția că el știe. Atunci cînd scenele mele cu Laughton aveau o oarecare dezinvoltură, chiar extravaganță, cele pe care le turnam cu Laurence aveau mai mult caracteristicile unui duel.

Excentric, ironic, dar mai ales un talent plurivalent, în dialog cu sine însuși

Cînd am obținut Oscar-ul pentru „cel mai bun actor de plan secund" pentru rolul meu din **Spartacus**, Laurence mi-a trimis o telegramă mulțumindu-mi pentru a-l fi secondat așa de bine. Era bineînțeles o glumă.

Mai tîrziu, cînd candidam amîndoi la un Emmy, el pentru **Luna și 6 pence**, eu pentru **Desculț la Atena**, Academia pentru Științele și Artele Televiziunii m-a înștiințat că el trimisese o scrisoare prin care îi informa că nu poate asista la solemnitatea de acordare a premiilor și, în cazul în care devenea laureat, dorea ca eu să primesc premiul în numele său. Cum eram cam superstițios pentru acest gen de lucruri, am și pregătit un mic discurs de mulțumire în numele lui. Cîteva ore mai tîrziu, eu eram cel care primea premiul și am pronunțat discursul pe care îl pregătisem pentru el cu cîteva mici modificări improvizate. M-am simțit obligat să dezvălui rațiunea ezitărilor mele, astfel că hohotele de rîs ale publicului convertiră chiar atunci lucrurile în glumă. Serios vorbind, nu poate fi pus la îndoială locul preponderent pe care îl ocupă Laurence Olivier în istoria teatrului, cu atît mai mult cu cît celebrii săi contemporani n-ar fi putut fi decît ceea ce sînt, în timp ce el ar fi putut deveni un remarcabil ambasador, un foarte important demnitar sau o redutabilă figură ecleziastică. Chiar în cele mai proaste momente ale sale, el ar fi jucat aceste roluri cu mai mult talent decît cei care le-au trăit cu adevărat.

Țigara lui Fred Zinnemann

— Nu crezi că a venit momentul să-i acorzi și lui Fred Zinnemann locul ce i se cuvine în galeria personajelor care ți-au populat cariera?

— Ba da. Australia era tot ce puteai visa mai bun pentru a te sustrage fricțiunilor vieții de familie; existența frustă și dură din timpul realizării filmului **Orizonturi fără frontiere** amintea puțin de viața ce se ducea în Legiunea străină. Regizorul Fred Zinnemann este un personaj cu o mentalitate de o puritate dezarmantă, un bărbat care nu acceptă nici un compromis, care dă ascultare fără încetare unei voci interioare care se face ecoul unor chemări rostite de spiritul lui de observație și care refuză să facă un singur pas, înainte de a fi absolut sigur că prin aceasta nu-și trădează fluxul său creator. În consecință este lent ca și un magistrat conștiincios în elaborarea concluziilor.

Exercită asupra actorilor săi o autoritate rar întîlnită la regizori, supunîndu-se el însuși, o dată cu ceilalți, scrupulelor exprimate de un oracol ascuns în străfundurile conștiinței sale. A lucra cu el era o lecție de integritate perpetuă, de muncă laborioasă. Freddie este poate un geniu, dar el se teme de acest cuvînt, îi neagă chiar existența. Freddie a realizat

Orizonturi fără frontiere, un film foarte frumos, în afara modei, atît prin fond cît și formă, un western fără pocnituri dar cu probleme umane, lipsite de coloranți artificiali. Robert Mitchum era magnific în rolul unui australian, privirea sa distantă se potrivea foarte bine cu accentul foarte autentic. În timp ce Deborah Kerr degaja, ca întotdeauna, o feminitate vibrantă, mai încîntătoare prin ceea ce ascundea decît prin ceea ce dădea la iveală.

Într-o zi, în cursul unei repetiții, îmi jucam scena cu țigara între buze. Pe atunci mai fuman încă. Imediat Freddie observă țigara și mi-o smulse dintre buze cu un gest nervos.

„Nu vă puteți concentra cu asta", spuse el furios aruncînd țigara pe jos.

Eu am ridicat-o, am șters-o de praf și am pus-o din nou în gură.

„Nu-i adevărat, i-am spus, dumneavoastră nu vă puteți concentra din pricina țigării. Atunci pentru ce nu mi-ați cerut s-o sting?"

Roși. Am așteptat un moment și i-am spus:

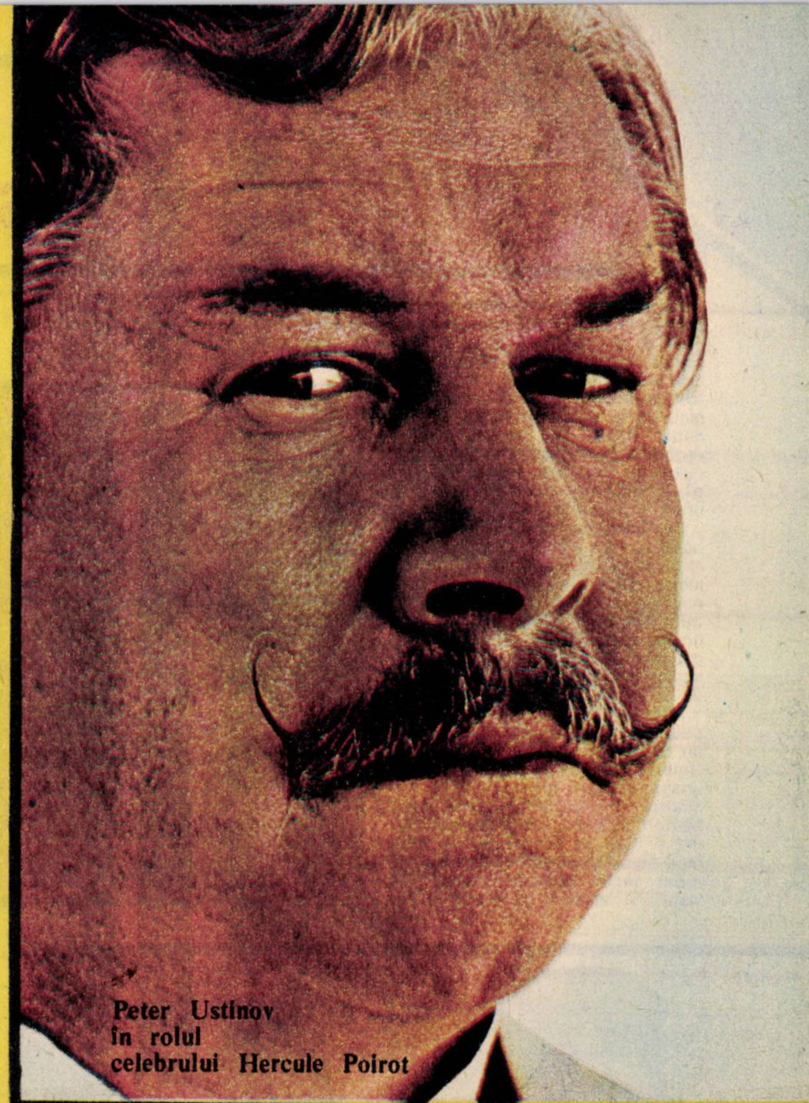
„Sigur că da, Freddie" și mi-am stins țigara.

A fost singura ciocnire între noi; deși n-a fost așa de gravă era foarte tipică pentru atmosfera de seriozitate în care evolua talentul lui Freddie. Era ceva școlăresc în maniera sa de a lucra, un fel de lecție bine sau prost făcută, care putea aduce la sfîrșitul trimestrului note bune sau proaste.

Pe platou cu Burtonii

Am luat parte la realizarea filmului lui Jules Dassin, **Topkapi**, turnat în Turcia, Grecia și Franța. Jules Dassin este un bun regizor, foarte meticulos, care posedă un simț foarte dezvoltat al umorului și care și-a consacrat întreaga carieră soției sale, Melina Mercouri. Spun acest lucru pentru a sugera că poate ar fi avut o carieră mai strălucitoare dacă nu ar fi fost atît de devotat acestui scop. Asta se întîmplă întotdeauna cred, cînd soții lucrează împreună.

Avînd ocazia să lucrez cu Burtonii, așa cum li se spune uneori, adică cu Elizabeth Taylor și Richard Burton, prima dată în filmul lui Peter Grenville, **Comedianții**, după romanul lui Graham Greene și din nou cu ocazia turnărilor unui film ciudat intitulat **Hammersmith a plecat**, realizat de mine însumi, pot să vă asigur că prezența lor în același film, considerată de producători ca o atracție publicitară, era în fapt lipsită de mister. Scenele de dragoste, mai mult, scenele erotice între două persoane care, se presupune, le trăiesc cu adevărat în intimitatea căminului lor, păreau cel puțin plictisitoare pe ecran; iar dacă, din întîmplare acest cuplu traversează o criză trecătoare, scenele respective sînt mult mai mult decît plictisitoare: ele sînt jucate pur și simplu profesional de către actori, și există puține lucruri mai rele decît asta. Richard e un actor excelent, care are ceva de revoltat în el, dar această imagine pălește



Peter Ustinov în rolul celebrului Hercule Poirot

într-un fel în fața aceleia a omului care trăiește în opulență și bogăție. Elizabeth, care e o femeie de un instinct prodigios și o inteligență uimitoare are de asemenea nevoie de o libertate de acțiune pe care servituțile superstarului le fac puțin uitate. În cele din urmă s-au despărțit; a fost probabil o lovitură grea pentru romantici sau pur și simplu pentru cei dintre noi care îi iubim pe amîndoi, dar poate că această despărțire să fie favorabilă carierei lor.

— Rolul pe care l-ai interpretat în Topkapi **ți-a adus un Oscar.**

— Da, atinsesem vîrsta cînd ai nevoie de compensații. Am pe biroul meu doi bărbați și două femei fără sex. Aceste doamne, e vorba de două Emmy-uri, mi-au fost acordate pentru rolul lui Socrate și cel al Dr. Johnson. Cei patru împreună formează un frumos dublu mixt. Am primit apoi un al treilea Emmy pentru rolul unui bătrîn evreu, proprietarul unui magazin de delicatese în Long Island care intră în conflict cu prejudecățile rasiale personificate de un mîndru băiat negru. Scenariul acestui foarte frumos film, poate un pic prea sentimental, aparținea lui Rod Sterling. Am interpretat de asemenea rolul unui potentat arab într-un film a cărui vedetă era Shirley MacLaine, cu care doream din tot sufletul să lucrez și cu care îmi doresc în continuare să am prilejul de a colabora. Mi-am dat apoi seama că scenariul era o farsă exagerat de groasă. Am din ce în ce mai mult impresia, văzînd un mare număr de filme și citind multe scenarii că am intrat într-un fel de perioadă de tranziție în care comedia e pe cale de dispariție. Totul e afectat, exagerat, bizar — ca și cum nu li se mai acordă oamenilor încrederea în puterea lor de a rîde.

Traducere și adaptare
de **Cornel CRISTIAN**

Un naș timid și cumsecade

Refuză să dea interviuri, dar primul (și unicul) său interviu a umplut 2000 de pagini! Un nume celebru – Al Pacino. Și o poreclă din copilărie: Actorul!

S-a născut într-un cartier sordid de la periferia unei mari metropole, în timpul celui de-al doilea război mondial. Tatăl l-a părăsit cînd de-abia împlinise doi ani. A fost crescut de mamă și de bunici. De la vîrsta de 16 ani a fost curier, vînzător de pantofi, supraveghetor de magazin, comisionar, culegător de fructe, hamal, lustragiu, vînzător de ziare... În cele din urmă a ajuns faimos.

Desigur, povestea vi se pare cunoscută , ați auzit-o chiar în prea multe versiuni. Ați simțit că marea metropolă e New York-ul, ați bănuit că periferia este Harlem-ul (nu, aici v-ați pripit puțin, omul nostru e din Bronx) și fiindcă pe coperta almanahului scrie „Cinema", ați ghicit că faima provine de la Hollywood.

Alfredo James Pacino, căruia obișnuiți să-i spuneți Al Pacino, nu dă interviuri. De ce? Crede că „interviurile astea au o forță uriașă, pe care n-am întîlnit-o niciodată în biografiile romanțate. Marlon Brando, Jane Fonda, ei pot fi luați în serios. Eu nu știu încă sigur dacă pot fi, pentru că n-am făcut destule lucruri în viață". Și adaugă, cu aceeași modestie: „Dacă mor, poți scrie epitaful meu: „De-abia începuse să-și rezolve o parte din probleme. În vreo 10 sau 15 ani ar fi fost fericit. Făcuse niște progrese".

Și totuși, în mod excepțional, a primit un reporter în micul său apartament new-yorkez, printre ediții populare cu piesele lui Shakespeare și stive de scenarii. În vîrful stivei situîndu-se unul proaspăt, primit de la Costa Gavras, o adaptare după „Condiția umană". Interviul a durat două săptămîni și s-a concretizat în 2000 de pagini de însemnări. Suficiente pentru o „Schiță de portret" a celui pe care prietenii l-au poreclit în copilărie Actorul.

Totul a început pe cînd avea 14 ani. Un teatru ambulant a poposit în Bronx cu „Pescărușul". În sală erau doar 15 spectatori. Printre ei, micul Alfredo. Piesa l-a impresionat puternic. „Să-l creditàm pe Cehov cu inițierea ta?" se grăbește reporterul cu sublinierea ideilor principale. „Cehov a fost tot atît de important pentru mine ca oricare alt scriitor. Brecht, ca și Shakespeare, m-au ajutat cu adevărat în viață. De asemenea, Henry Miller, Balzac, Dostoievski. Scriitorul este totul pentru mine; fără el, eu nu exist. Deci el e mai întîi. Dar actorul culege toată faima și gloria".

A început să joace cu succes în teatrul liceului, profesoara de dramă socotindu-se îndreptățită să intervină pe lîngă mama lui pentru a-l orienta spre o carieră artistică. „Teatrul e pentru copii de bani gata", i-a răspuns mama, dar Al și-a impus voința, încercînd să intre la faimosul atelier al lui Lee Strassberg. A fost respins după ce trecuse de eliminatorii. S-a mulțumit atunci cu școala de actorie Herbert Berghof, unde a avut șansa întîlnirii cu mentorul său, Charles Laughton. „Vei ajunge o stea", i-a spus Laughton văzîndu-l cum coboară o scară. De bloc. Patru ani mai tîrziu, a reușit să intre și la Lee Strassberg. În același an cu Dustin Hoffman. Ca să-și poată plăti chiria, i s-a dat o bursă de 50$ din fondul memorial James Dean.

„Am auzit zvonul că ai fi înființat și tu o bursă la studioul de actorie", încearcă reporterul să pregătească o divagație pe tema altruismului și a... „Într-adevăr, dar nu discut despre asta", i-o taie sec, Pacino.

— „Care sînt cei trei dramaturgi preferați?" revine reporterul la stereotipie. „Uitîndu-l pe Shakespeare: O'Neill, Cehov și Ibsen". Dar nu poate să-l uite nici o clipă pe Shakespeare, pomenindu-l de tot atîtea ori ca pe Marlon Brando. De care îl leagă primul mare rol într-un film și, veți ve-



Un film care s-a bucurat de succes și pe ecranele noastre: *Sperietoarea* (cu Gene Hackman și Al Pacino)

dea, prima mare nedreptate care i s-a făcut. După debutul din **Panică în Needle Park**, a dat probe pentru **Naşul**. Exasperat de repetarea aceleaşi scene la infinit, l-a rugat pe Coppola să-i spună clar dacă îl vrea sau nu în film. Coppola l-a vrut. Ca să-şi poată interpreta cît mai convingător rolul, Al Pacino a petrecut cîteva zile în apropierea unor mafioţi veritabili.

Rep.: „Cum ai pătruns la ei?

A.P.: Am avut o recomandare.

Rep.: Oamenii aceia mai sînt în viaţă?

A.P.: N-am voie să vorbesc despre asta."

Intîlnirea cu Brando pe platou, fisticeala anonimului în faţa monstrului sacru, totul relatat cu admiraţia neştirbită de decernarea premiilor Oscar: lui Brando pentru cel mai bun rol principal, lui Al Pacino pentru cel mai bun rol secundar. Amîndoi au refuzat, primul cu tam-tam, în semn de protest pentru situaţia indienilor. Al doilea cu discreţie, considerîndu-se ofensat, pentru simplul motiv că apăruse pe ecran mai multe minute decît Marlon Brando. Un refuz, chiar şi discret, nu se iartă. Nominalizat încă de trei ori consecutiv — pentru **Serpico, Naşul II** şi **O după-amiază de cîine**, Al Pacino pierde Oscarul de tot atîta ori.

Plictisit de modestia şi de bunul simţ cu care interlocutorul îi răspunde, reporterul încearcă să-l întărîte: Pauline Kael, în cronica la **Serpico**, a scris că, atunci cînd ţi-ai lăsat barbă, nu te-a mai putut deosebi de Dustin Hoffman". „A scris asta înainte sau după ce şi-a scos sticla pisată din gît?, se enervează în sfîrşit Pacino. Sînt prea cumsecade, asta e. De-aia aminteşti astfel de lucruri".

Profitînd de iritarea produsă de asemănarea cu Hoffman — pe care Pacino îl consideră un mare actor, dar de care crede că se deosebeşte fundamental — reporterul pune pe tapet Oscarul luat de Jack Nicholson cu rolul din **Zbor deasupra unui cuib de cuci**.

Rep.: „Tu şi cu Nicholson aţi fost implicaţi în cursa pentru Oscarul atribuit celui mai bun actor — tu pentru rolul din **O după amiază de cîine**, el pentru **Zbor...** Credeai că o să cîştigi premiul?

A.P.: Nu. Nici o clipă.

Rep. Credeai că o să-l ia Nicholson?

A.P.: Da.

Rep.: Ai impresia că l-a meritat?

A.P.: Da, l-a meritat.

Rep.: Ai fi refuzat rolul lui?

A.P.: Da, l-aş fi refuzat.

Rep.: Din cauza **După-amiezii?**

A.P.: Nu. M-am gîndit că **Zborul** este o capcană: nu avea adîncime. Comercial, e foarte bun, dar nu e un rol teribil.

Rep.: Dar ai spus că Nicholson a meritat Oscarul pentru el.

A.P.: Cine a spus asta?

Rep.: Tu.

A.P.: Cînd?

Rep.: Acum o clipă.

A.P.: Pariez că n-am spus.

Rep.: Dacă el nu l-a meritat, atunci l-ai meritat tu?

A.P.: Nu mai puţin decît el..."

...De unde se vede că şi actorii foarte cumsecade au vanităţile lor, pentru care sînt gata şi să piardă pariuri.

Simţind că l-a atras în cursa subiectivismului, reporterul plasează:



Învingător la proba de simpatie — Al Pacino

— Care este actriţa dv. preferată.

— Julie Christie. O iubesc. Este cea mai poetică dintre actriţe.

— Care este cel mai bun actor din America?

— Printre actorii din epoca post-Brando... sînt mulţi actori buni. Nu ştiu. George C. Scott. Dar în discuţie pomeneşte şi numele altor celebrităţi: Walter Matthau, căruia îi vede toate filmele, Robert de Niro, Paul Newman. Un singur nume este refuzat cu obstinaţie — Redford. „Nimic despre Robert Redford!", s-ar fi putut intitula interviul.

— Cum îţi suporţi popularitatea? Ce faci cu numerele de telefon pe care ţi le dau admiratoarele?

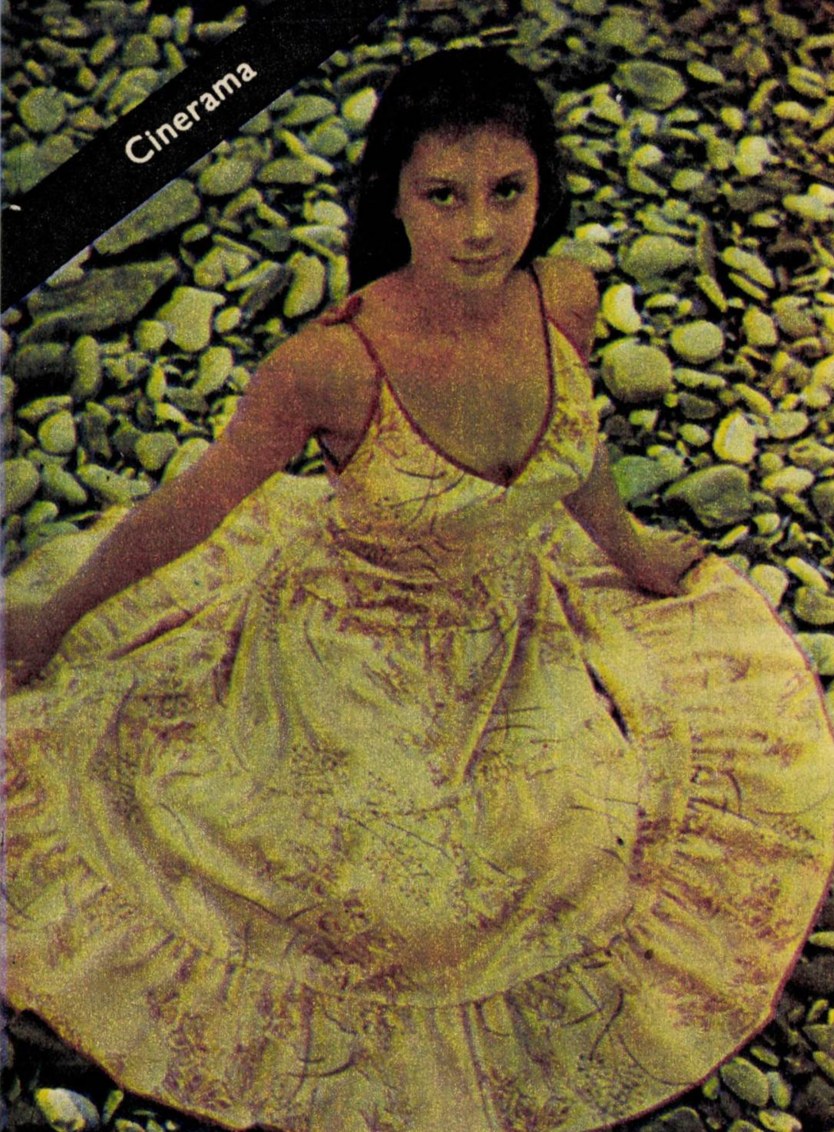
— Le uit în aceeaşi zi. O singură admiratoare mi-a rămas în memorie. A discutat cu mine, într-o piscină, cîteva ore, fără să lase nici cea mai vagă impresie că m-ar recunoaşte. Sau a fost cea mai mare actriţă pe care am întîlnit-o, sau chiar n-a ştiut cine sînt! Am fost atît de impresionat de candoarea ei cinefilă, încît i-am dat o fotografie de-a mea, semnînd pe spate: Robert Redford".

Despre cele două femei pe care le-a iubit, Jill Clayburgh şi Marthe Keller refuză cu discreţie să vorbească. Oricum, reporterul ştia totul despre aceste romanţe. Ba şi despre altele, care nu s-au cîntat, sau s-au mărginit la un cîntec: „Nu, cu Liza Minnelli n-a fost decît o invitaţie la ziua ei de naştere unde ea a cîntat, teribil, My Funny Valentine. Atît". De ajuns însă cu mondenităţile. Actorul trage din nou discuţia spre teatru, spre dorinţa de a juca Hamlet, de a apare în sfîrşit într-o piesă de televiziune şi de a monta Brecht pe Broadway. Pînă atunci, va rămîne în continuare un singuratic: fără familie (mama şi bunicul i-au murit în acelaşi an), fără prieteni (cei doi prieteni din copilărie l-au părăsit pe veci, amîndoi din acelaşi motiv: o supradoză de heroină), doar cu Shakespeare şi cu scenarii din care alege cu greu unul într-un an. De aceea nu regretă că a refuzat rolul titular din **Kramer contra Kramer** sau din alte filme care au făcut reţetă şi colectă de Oscaruri. Nu e un „looser" ca James Dean, nu e un triumfător ca Sylvester Stallone, nu e nici măcar un spărgător de inimi, ca Robert Redford. Este doar un profesionist pe care nu-l descurajează epitetul de „perfecţionist", alegîndu-şi rolurile care crede că i se potrivesc şi în care are ceva de spus.

Şi pentru că în aceste roluri spune totul despre el, refuză să dea interviuri. Cu această unică excepţie.

Traducere şi adaptare
de Traian GLIDUŞ





Actori în roluri de actori, balerine în roluri de balerine, adică ceea ce face Liudmila Beliaeva în filmul lui Loteanu, *Anna Pavlova.*

Evtuşenko cineast

Poetul neo-maiakovskian care este — Serghei Evtuşenko, pare că şi-a găsit o nouă muză: a şaptea artă (fără s-o fi părăsit, bineînţeles, pe a poeziei). A început timid ca actor într-un rol de nu prea mare întindere, a trecut repede înapoia camerei de luat vederi ca regizor — învăţăcel şi iată-l acum autor total în filmul de el scris şi regizat: **Grădiniţa de copii.** În mare măsură filmul — după cum afirmă comentatorii - este autobiografic, petrecîndu-se în anii războiului (anii copilăriei celei mai fragede a poetului), ani de mari încercări, de lipsuri, mizerie şi moarte. Lupta pentru existenţă devenise o luptă de supravieţuire. Memoria copilului a înregistrat momentul, conştiinţa copilului a rămas marcată. Şi astăzi din memoria afectivă a poetului apare nu un poem ci un film (se pare, din cîte afirmă cei apropiaţi de secretele platoului evtuşenkian, un film care nu este străin de aerul poetic al autorului).

Un singur amănunt: în distribuţie există şi un invitat: actorul care l-a interpretat pe Mefisto al lui Szabo, austriacul Brandauer.

Din nou despre remake-uri

Pentru că au început să devină filon principal în producţia cinematografică de pe meridianele lumii, discuţiile despre remake-uri au devenit foarte prezente în paginile publicaţiilor de specialitate, ba chiar şi ale ziarelor. Bineînţeles unii se arată favorabili reluării unor povestiri care au avut gloria lor. (Criza subiectului în cinematograful mondial este de talie şi — se spune de către aceşti partizani ai remake-ului — decît o poveste anostă, falsă, fabricată, mai bine un story pe care lumea îl cunoaşte, dar îi face plăcere să-l revadă şi să-l re-audă cu alţii interpreţi, deci cu alte chipuri, alte voci şi poate, cu alte subtilităţi de interpretare a textului). Alţii sînt împotriva remake-ului socotind că o reluare a unei povestiri n-ar fi niciodată binevenită şi că (argumentul le aparţine întotdeauna) remake-ul este mai slab decît „versiunea princeps" (s-o numim astfel, deşi princeps este o noţiune foarte pretenţioasă).

Iată însă părerea unui comentator francez care este în favoarea remake-ului, dar vine şi cu idei noi şi sugestii pentru alte reluări decît cele cunoscute la ora de faţă. „Dintotdeauna, spune Marc Esposito în „Première", regizorii şi interpreţii se succed la nesfîrşit pe genericele unor opere vestite. Dacă e să ne oprim doar la ce se întîmplă la Paris, poţi vedea, de pildă, în acelaşi timp pe afişe a nu ştiu cîta versiune a lui „Lorenzaccio", „Amphytrion," „Nepotul lui Rameau", „Othello", „Nunta lui Figaro," „Preţioasele ridicole," iar în noua stagiune teatrală Isabelle Adjani a fost distribuită în „Domnişoara Julia" de Strindberg iar Depardieu în „Tartuffe." În cinema se întîmplă acelaşi lucru şi totuşi unele filme sînt la fel de „clasice" ca şi unele piese de teatru şi la fel de celebre ca „Hamlet" sau „Avarul". Numai că pentru unii oameni de cinema remake-ul nu e ceva de soi, e o treabă cam oportunistă, dovadă de lipsă de imaginaţie şi tot ce vreţi. Remake-urile sînt întotdeauna mai slabe decît originalele şi atunci la ce bun — auzi adesea spunîndu-se. Dar nu întotdeauna afirmaţia asta este adevărată. Să luăm un exemplu recent **Poştaşul sună întotdeauna de două ori** al lui Bob Rafelson, cu Jessica Lange şi Nickolson. Versiunea actuală este cu nimic mai prejos decît precedenta dacă nu chiar mai bună. Dar la urma urmei cine se îngrijeşte de aceste comparaţii arhivistice? Există într-adevăr credinţa la cei care au văzut **Cu sufletul la gură** al lui Jim McBride că au văzut în acelaşi timp şi filmul lui Godard?...

Şi pentru că mereu se aude remarca potrivit căreia filmului îi lipseşte astăzi subiectul, lipsesc poveştile, de ce să nu ne servim din nou de cele din bunele filme de altă dată? Şi spun toate astea pentru că am văzut recent **Regina africană** la televizor. Aveam despre acest film o părere bună, ca de altfel toată lumea. Revazîndu-l, mă întreb însă ce mai rămîne

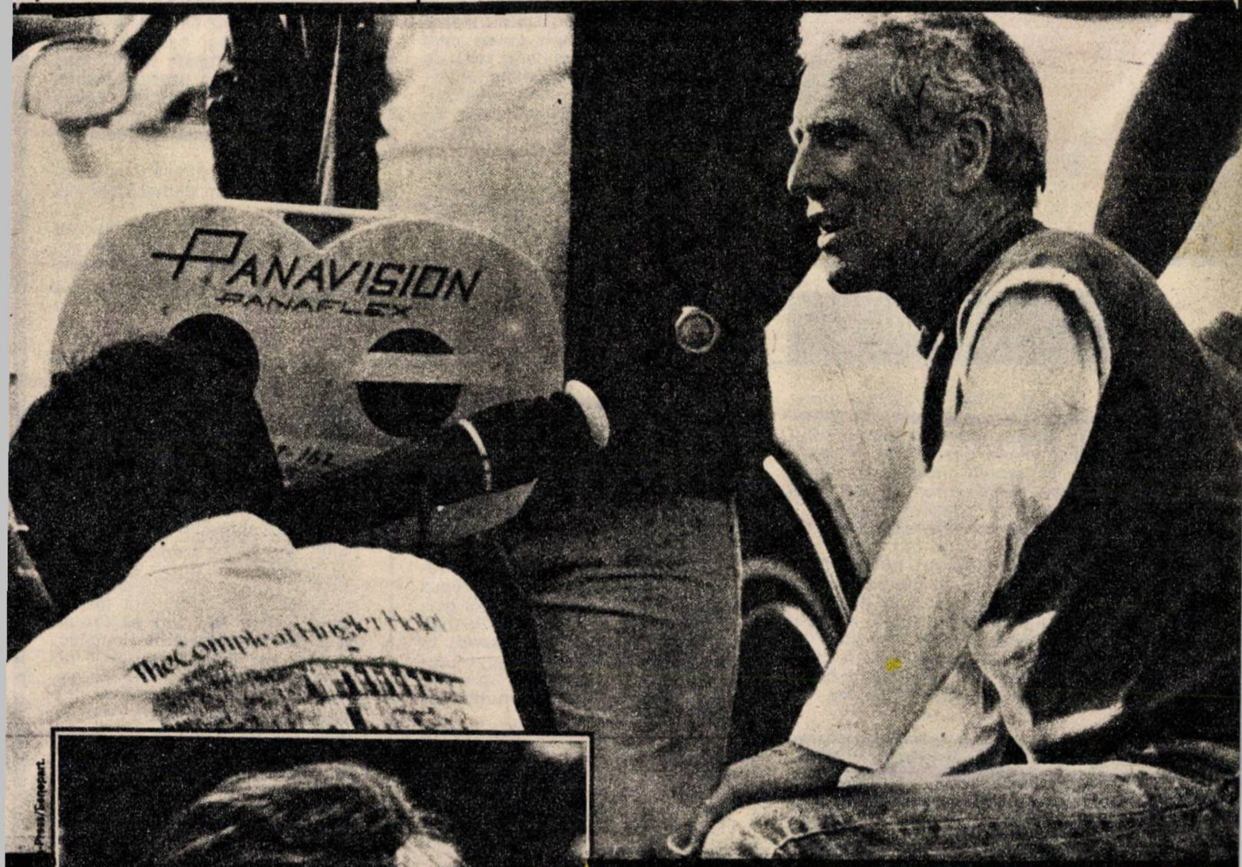
din el? Plăcerea desigur de a-i revedea pe Hepburn și Bogart. Numai că dacă astăzi niște actori ar face cît făceau ei în acest film ar fi sfîșiați... Cu mijloacele de care dispune cinematograful în 1983, cu exigențele spectatorilor din 1983 și ale realizatorilor, cu actorii care există astăzi s-ar putea face o adevărată capodoperă. Ce ați spune, de pildă, de un cuplu Meryl Streep-De Niro?..."

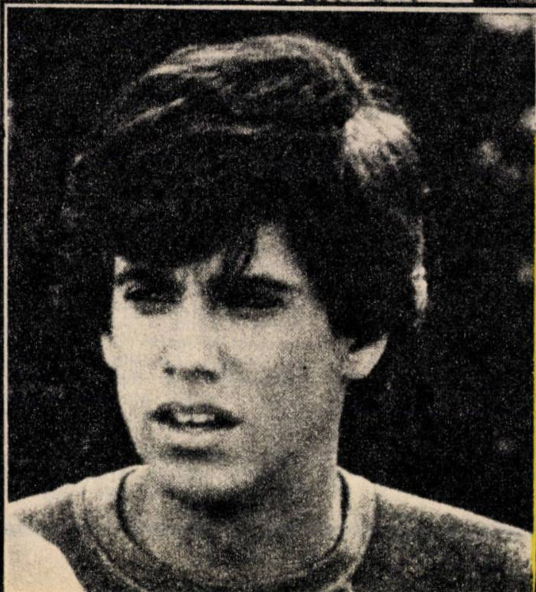
Autorul face de asemenea o serie de alte ramplasări de actori pe scenariile vechilor filme și se arată atît de încîntat încît abia așteaptă, spune el, să revadă toate filmele considerate „mari" ale cinematografului mai vechi în regie nouă și cu noi distribuții."

Viaductul

Filmul lui Sandor Simo care se intitulează **Viaduct** sau cum s-a tradus în versiunea de circulație internațională **Sindromul Sylvester** se întoarce spre anii în care fascismul își începea, în Ungaria, ascensiunea, înaintea celui de-al doilea război mondial, și punea la cale atentate și activități de subminare a societății. **Viaductul** este de fapt povestea în care rolul central aparține unui fanatic care pare debil mintal (se numește Sylvester Matușka) și care după ce a pus la cale o seamă de deraieri de trenuri și alte atentate, se pregătește să arunce în aer podul de cale ferată în timp ce trece Orient Expressul. Poliția îl urmărea de mai multă vreme dar, datorită unor stîngăcii și indecizii, nu îl arestase.

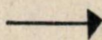
De astă dată Orient Express-ul părăsește gara centrală din Budapesta iar Matuska se pregătește de criminala lui îndeletnicire. Trenul ajunge pe podul de la Biator-Bagy și ceea ce era de așteptat se întîmplă: catastrofa feroviară, cea mai îngrozitoare catastrofă a secolului, relata presa. Toate vagoanele s-au prăbușit în prăpastie. Zeci de cadavre și de răniți. Presa vremii e plină de titluri senzaționale,





Actor dar și realizator, într-un film care ascunde o pagină autobiografică: *Harry și fiul* de Paul Newman (cu Robby Benson în rolul fiului)

reportaje și anchete, de comunicatele instanțelor polițienești. Și în vîltoarea și șocul produs de această deraiere, Matușka își continuă jocul de fanatic al violenței fasciste. Extrema dreaptă, mișcarea fascistă, reușise însă prin această stare de spirit să obțină ceea ce urmărea: decretarea stării excepționale, interzicerea partidului comunist care avea să fie proclamată de îndată. O catastrofă soldată cu pierderea a nenumărate vieți marca așadar intrarea în scenă a lui Matușka, cel care, în momentul prinderii lui de către poliție, începea un alt joc, acela de dezechilibrat mintal.





Filmînd pe Rue de Rivoli cu circulaţia oprită, regizorul german Volker Schlöndorff

Periscop

În căutarea lui Proust

Marcel Proust — autorul romanului în şapte volume, „În căutarea timpului pierdut" (care a influenţat enorm dezvoltarea romanului în secolul nostru) a rămas printre puţinii autori ce au intimidat atît de agresiva iniţiativă a producătorilor cinematografici. În Franţa în orice caz (am mai spus-o de cîteva ori, se anunţa în răstimpuri cîte un proiect de film inspirat de Proust sau de opera lui), iniţiativele cineaste au fost rare, timide şi chiar handicapate. S-a spus că Proust n-ar fi cinematografic, s-a mai spus că filmul ar putea distruge imaginea pe care cititorul şi-a făcut-o în privinţa lumii proustiene; s-a mai spus în sfîrşit că tot ceea ce este specific naraţiunii literare n-ar putea fi în acest caz transferat în naraţiunea cinematografică. Ipoteze. Nimic nu dovedeşte că ar fi îndreptăţite dar nici că n-ar fi îndreptăţite. În primul rînd, pentru că pînă acum n-au existat decît proiecte. Cel mai răsunător dintre ele a fost acela al lui Luchino Visconti care vedea un film despre Proust ca pe o încununare a operei sale cinematografice. Scenariul era conceput ca un fel de Sodomă şi Gomoră în care celebrul Swann nu ar fi deţinut decît un rol secundar. Dar Visconti a murit şi proiectul a căzut. Un alt plan a aparţinut lui Joseph Losey care se bizuia pe un scenariu scris de un dramaturg de renumele lui Harold Pinter. Alt proiect nerealizat. Peter Brook, vestit animator de teatru şi cap de şcoală teatrală împreună cu un scenarist de faima lui Jean-Claude Carrière şi-au propus să nareze „o dragoste a lui Swann". Dar din motive financiare şi acest plan a căzut. Acum doi ani, un realizator de televiziune din Germania federală, Percy Adlon, a făcut fără prea mult tamtam, un film nu inspirat de opera proustiană ci avîndu-l pe Proust ca personaj aşa cum se proiectează el din memoriile cameristei acestuia, vestita Céleste. Deci este vorba de un portret Proust şi nu un film după Proust.

Dar dragostea lui Swann a rămas ca proiect şi a fost repropus acum cîteva luni altui regizor german Volker Schlöndorff (laureat al Oscarului pentru **Toboşarul**). El a preluat proiectul Losey—Carrière. Filmul este gata şi spre sfîrşitul anului 1983 era anunţat pe ecranele europene.

Ziarul „Stuttgarter Zeitung" a publicat un lung interviu cu cineastul în momentul în care se afla în faza de montaj a filmului său, interviu din care extragem cîteva aspecte:

„V-a tentat să realizaţi un film în Franţa?

— N-am avut niciodată intenţia să turnez în Franţa şi mai ales să fac un film Proust. Dacă s-ar fi pus problema, aş fi preferat Céline dar propunerea asta a fost tentantă. Am avut chiar impresia că mi se oferă pe o tavă de argint. Bineînţeles că după aceea lucrurile au căpătat un cu totul alt aspect: nu bani, nu actori. Pînă la urmă mi-a făcut plăcere să realizez acest film. Numai că nu voi mai turna prea curînd în Franţa. Şi dacă totuşi va mai fi o asemenea situaţie, aş face-o tot pe un subiect istoric.

— A circulat un zvon că francezii ar fi fost nemulţumiţi de faptul că un german filmează Proust. Şi cu toate astea vă bucuraţi de o mare notorietate în Franţa.

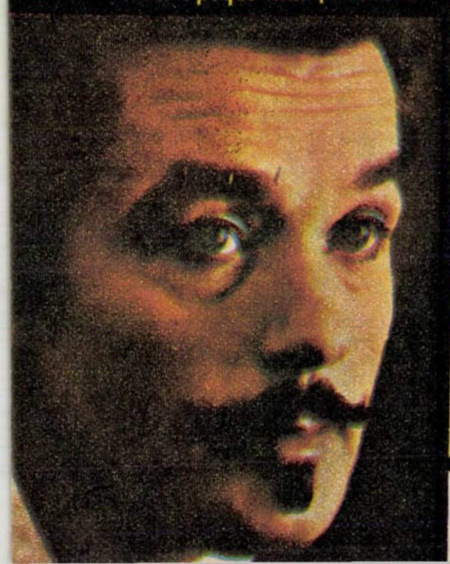
— Nimic adevărat din toate astea. Am fost foarte bine primit iar cinematograful german se bucură de o excelentă reputaţie în Franţa. Numai că există prejudecăţi ale cititorilor lui Proust care nici nu vor să audă de o adaptare cinematografică. O dragoste a lui Swann este o poveste autonomă în sînul romanului „În căutarea timpului pierdut". Povestea se petrece în film în spaţiul a 24 de ore şi există apoi un epilog care se situează la 20 de ani după ce Swann s-a însurat cu Odette. Povestea deci începe într-o bună zi cînd Swann se trezeşte dimineaţa tîrziu, către prînz de fapt, şi continuă de-a lungul acestor 24 de ore. Swann porneşte în căutarea Odettei şi cum o găseşte, Odette se face din nou nevăzută. Există bineînţeles şi cîteva priviri în urmă dar sînt numai scene de gelozie.

— Şi cum se petrece introducerea lui Swann în cercul doamnei Verdurin?

— Despre treaba asta nici nu pomenesc în film. Totul se petrece în momentul în care gelozia ajunge la paroxism şi atunci există un fel de exorcizare a ei: Swann încearcă să se elibereze de ea. Un număr de secvenţe sînt consacrate unei primiri la doamna Verdurin dar asta este totul".

Scenariul are o structură originală, după cum afirmă ziarul susnumit, Schlöndorff s-a inspirat şi din Peter Brook şi din Jean-Claude Carrière şi, după propria lui mărturisire, l-a gîndit atît pentru oamenii care l-au citit pe Proust cît şi pentru cei care nu-l cunosc. În orice caz filmările au avut loc la Paris cu concursul atît de necesar al autorităţilor franceze ca să poată închide, la o oră de mare trafic, rue de Rivoli şi les Tuileries, ba chiar şi Piaţa Operei ceea ce, după cum se relatează, a provocat un enorm ambuteiaj. Pînă la urmă Schlöndorff a dispus de o pleiadă de actori de prima mînă chiar şi pentru rolurile mai mici. Rolul principal, adică cel al lui Swann a fost încredinţat actorului englez Jeremy Irons (care a fost partenerul lui Meryl Streep în **Iubita locotenentului francez** al lui Karel Reisz). După îndelungi căutări, realizatorul german s-a fixat la Ornella Muti considerînd-o interpreta ideală pentru Odette. În sfîrşit, şi aici este marea originalitate a distribuţiei, Alain Delon a acceptat să joace rolul baronului de Charlus. Celelalte roluri sînt interpretate de Roland Topor, Anne Bennet, Marie-Christine Barrault (care este în film doamna Verdurin) şi în sfîrşit o altă surpriză dătătoare de speranţe, operatorul lui Ingmar Bergman, adică Sven Nykvist, semnează imaginea.

Alain Delon în lumea belle-époque-ului proustian



Pentru '84

Se pornește uneori de la cîte un cuplu considerat a fi foarte spectaculos spre a se „monta" un film. Ce cuplu ar putea fi de exemplu mai atractiv decît Alain Delon (iarăși Alain Delon după atîția ani?) și Isabelle Adjani? Realizatorul francez André Téchiné s-a gîndit deci mai întîi la doi interpreți, cei mai sus menționați, după care a găsit sursa inspiratoare pentru scenariu, sursă care este un roman oarecare de Pascal Bruckner, „O lună mohorîtă". Filmările sînt prevăzute pentru începutul anului viitor.

Romancieri dar și ziariști

Lelouch a simțit după cît se pare nevoia să-și asocieze un tînăr ziarist, pe numele lui Jerôme Tonnerre, pentru noul scenariu la care lucrează. („Am simțit nevoia să lucrez cu un ziarist, mărturisește Lelouch, pentru privirea nedeformată de șabloanele meseriașilor platoului în ale scrisului pentru film. Ziaristul „vede" cotidianul în ceea ce are el insolit și mie tocmai asta îmi trebuia").

Evident că scenariul e ținut „la secret" doar distribuția e divulgată și ea conține nume de primă mărime: Charlotte Rampling, Michel Piccoli, Jean Louis Trintignant, Evelyne Bouix.

Comparație nedorită

Se discută, după cum ați putut vedea mai sus despre remake-uri. Unii le justifică ba chiar au idei noi de alte remake-uri. Sînt și voci care contestă reluarea unor filme care, susțin ei, s-au impus și sînt inegalabile. Iată acum și un caz în care o actriță nu vrea să recunoască faptul că un film în care joacă ea ar fi un remake. O cheamă Valérie Kaprisky, este actriță franceză și a fost invitată în Statele Unite să joace alături de Richard Gere în filmul intitulat **Breathless (Cu sufletul la gură** adică) ceea ce trimite la filmul original semnat, cu destui ani în urmă, de Jean Luc Godard. Or, tînăra plină de speranțe, planuri și exigențe se arată oarecum jenată de trimiterea la Godard care se face ori de cîte ori se discută despre **Breathless.**

„Ce reprezintă pentru dumneavoastră **Breathless** a fost întrebată.

— O deschidere spre un alt continent care poate fi interesantă în măsura în care ai ocazia să cunoști noi realizatori. Ceea ce nu mă împiedică totuși să doresc să fac filme în Franța."

Filmul mai sus amintit este gata, se joacă, pare-se, cu succes de public și de presă (unde, spre disperarea tinerei Kaprisky este judecat în paralel cu filmul lui Godard).

Dar dumneata ce crezi despre filmul lui Godard, a întrebat-o o ziaristă.

— Încă nu l-am văzut. Și n-am vrut să-l văd înainte să termin filmările cu Gere. Dar de cînd l-am terminat, caut

→



În *Băiete*, Yves Montand nu e chiar un băiețaș, în schimb se spune că revenirea lui pe platou e un eveniment

peste tot filmul lui Godard și nu-l găsesc. După părerea mea e o mare greșeală ca titlul american să fie tradus ca acela al filmului lui Godard, adică **Cu sufletul la gură**, sau cum susțin unii să fie de-a dreptul etichetat „Cu sufletul la gură făcut în S.U.A.". Pentru că, sincer vorbind, **Breathless** nu are mare lucru în comun cu filmul lui Godard. Doar punctul de plecare. Și dacă s-ar fi numit altfel lumea nici n-ar fi făcut vreo apropiere. Așa, e obligată s-o facă. Și vorbindu-se despre un fel de remake se fac în mod obligatoriu și comparații. E ca și cînd personajul meu ar fi comparat cu cel al lui Jean Seberg.

„Eu nu i-am luat rolul ei, ci mai degrabă pe cel al lui Belmondo!"

Argumentul e cel puțin spiritual.

Dantelăreasa se supără

Vă amintiți desigur acel film despre care s-a scris că ar fi frumos și care era în mod sigur un film de o anume subtilitate, pătrundere psihologică, atmosferă, și cu o interpretă surprinzătoare, Isabelle Huppert. Actrița avea reputația unei docile, a unei ideale colaboratoare pentru un realizator. Trebuie amintit că ea a și lucrat în regia cîtorva renumiți regizori de film: Losey, Godard, Goretta, Pialat, italianul Ferreri (dar tocmai de aici a început abandonarea docilității) dar să nu anticipăm. De acum 7 ani de cînd a făcut **Dantelăreasa,** Isabelle Huppert a turnat necontenit. Aproape că n-a încetat să filmeze. În 7 ani 17 filme. De fiecare dată cînd era abordată de către ziariști în vederea discutării unuia sau altuia dintre filmele ei ieșite pe ecrane Huppert se afla cu două





Deși lansată cu mare publicitate, Nastassia Kinski e nemulțumită de ceea ce face în film și susține că e folosită „doar ca un obiect".

„Numai asemănarea cu Edith Piaf — spune actrița Evelyne Bouix — n-ar fi ajuns. M-am străduit să sugerez personalitatea ei".

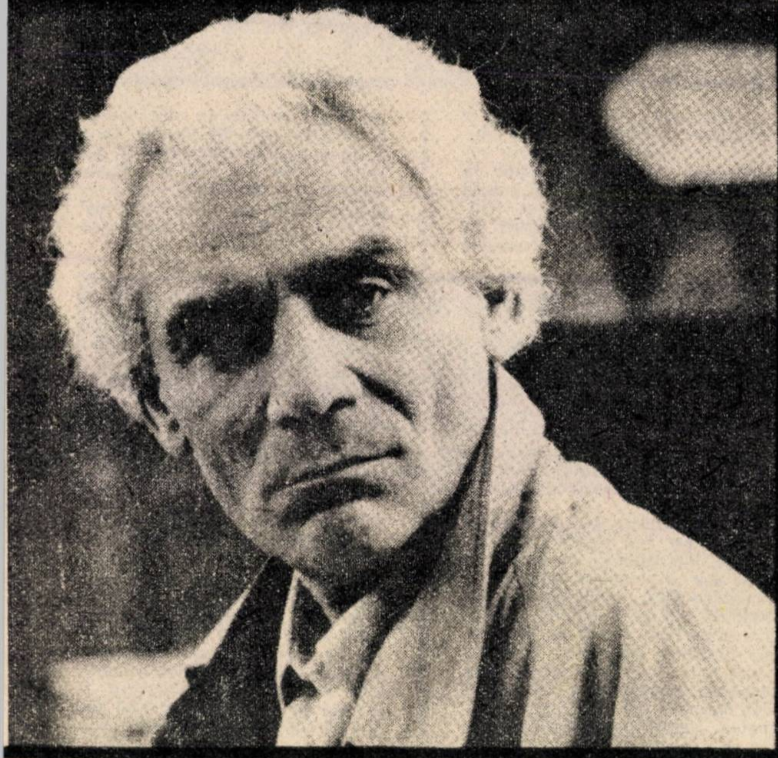


etape mai departe, adică avea alte două neprogramate încă. În 1983, și-a îngăduit o pauză care nu este neapărat de odihnă, ci de reflecție. „Nu mi s-a întîmplat pînă acum în acești 7 ani. Am impresia că mă aflu pe o plajă cu orizontul larg deschis, și pentru prima oară nu știu ce o să fac „după". Ceea ce pentru mine este o senzatie foarte bizara. E ca și cum aș fi o debutantă care așteaptă apariția pe ecrane a filmului".

Dar pentru că actrița nu privește chiar în gol, ba chiar ține să spună cîteva lucruri după o experiență de șapte ani, îi răspunde ziaristului care o chestionase ce crede despre marii regizori: „Este unul din aspectele pe care simt nevoia să-l repun în discuție. De curînd am trecut chiar printr-o stare de revoltă față de regizori și chiar și de autori. Desigur e vorba de o revoltă filosofică. Sigur că țin la ei, numai că după ce am lucrat cu cîțiva oameni foarte importanți în meseria noastră am avut sentimentul că mai mult i-am servit eu pe ei decît ei pe mine. Lovitura de grație mi-a dat-o însă Ferreri cu acel film intitulat **Poveste despre Pierra.** Realmente cu Ferreri am avut o colaborare foarte proastă. Pentru că, atunci cînd un realizator e din cale afară de preocupat doar de ceea ce face el, neglijează foarte mult actorul și asta este o treabă pe care n-o pot ierta. Am considerat întotdeauna că pe un regizor trebuie să-i menajezi. Adoptasem chiar un fel de „mămoșenie" față de ei. Și treaba asta pornea — în ce mă privește — de la o reală admirație și afecțiune. Pînă la urmă chiar și cu Ferreri a trebuit să accept totul spunîndu-mi „bine, așa e el, trebuie să duc treaba pînă la capăt. Numai că odată filmul încheiat, Ferreri nici nu mai exista pentru mine. Realmente este unul din numele de care nu vreau să mai aud și un om cu care nu vreau să mai stau de vorbă. Dar ce s-a întîmplat? O ciudățenie și îmi vine greu să vorbesc. Există regizori care n-aș spune că te dezmiardă, dar simți că te prețuiesc. Ferreri simțeam că nu mă poate suferi și nu-mi acorda absolut nici o atenție pe platou. Și treaba asta nu i-o pot ierta. Altor realizatori le-am iertat multe în decursul colaborării noastre pentru că simțeam că mă prețuiesc."



În filmul *Viaduct*, regizorul Sandor Simo evocă atmosfera ascensiunii fascismului, prevestitoare a războiului (cu Michael Sarazzin și Constanze Engelbrecht)



Ca și în cazul lui Yves Montand, revenirea pe platouri a lui Gian Maria Volonté a fost considerată un eveniment la Cannes '83

Sărbătoarea ghioceilor

În filmele pe care le-am văzut pînă acum semnate de realizatorul și actorul ceh Jiri Menzel, am constatat de fiecare dată înclinația lui de a vorbi despre oamenii simpli, cu capacitatea lui de a-i înțelege atît în bucurii cît și în dureri și mai ales cu pasiunea de a merge spre substanța intimă a existenței lor. Același lucru — spun comentatori, se poate depista și în ultima realizare a acestuia intitulată **Sărbătoarea ghioceilor.** Povestea se desfașoară într-o regiune vestita pen-

...australienii

O țară cît un continent. La dreapta, Oceanul Pacific, la stînga Oceanul Indian. Podișuri, dealuri, cîmpii, deșert cu grohotișuri, dune de nisip, roci neobișnuite. Rîuri, fluvii dintre care unul cu nume minunat: Darling. Păduri tropicale, umede, cu bambuși, palmieri, orhidee imense, eucalipți uriași și eucalipți pitici, ferigi arborescente etc.

Colin Eggleston a folosit o infimă parte din aceste decor infinit și a izbutit un adevărat tur de forță ecologic demonstrînd că fauna și flora pot fi prieteni, dar și dușmani ai omului (atunci cînd omul este ostil naturii, dar mai ales lui însuși). Filmul se numește **Lungul sfîrșit de săptămînă** și relatează îngrozitoarele peripeții ale unui cuplu care își sfîrșește tragic vacanța prelungită. Într-un cadru inedit, „un Hitchcock" cu multă vopsea roșie.

Căldură mare

Vestita căldură australiană care aprinde spirite și înmoaie caractere i-a servit lui Philip Noyce la tensionarea peliculei premiate la MISTFEST' 83 (Festivalul filmului polițist și de suspans) din Italia. Produs hibrid, oscilînd între pamflet social și aventură polițisto-sentimentală, filmul **Valul de căldură** are drept sursă de inspirație realități contemporane. Subiectul, care ar putea aminti de celebrul film al lui Rosi, **Cu mîinile pe oraș,** încearcă să vorbească despre corupția din lumea constructorilor de locuințe din Australia.

Într-un film cu titlu asemănător, **Ultimul val,** Peter Weir a mizat pe atracția exercitată de misterul unor locuri aride, populate de aborigeni, autohtonii exploatați de colonizatorii albi. Un succes la festivalul de la Avoriaz și apoi pe ecranele mapamondului.

Manganinnie de John Honey tratează într-o manieră delicată raportul între două culturi, cea anglo-saxonă și cea a băștinașilor, aflate într-o inegală dependență. Transferul de cunoștințe despre natură, despre viață pe care o femeie aborigenă îi face timp de un an unei micuțe englezoaice semnifică o primă inițiere în tainele unui teritoriu încă nedescoperit pe deplin.

Ecranizînd o povestire de Elizabeth O'Connor, Donald Crombie a reușit în filmul său, **Irlandezul,** o performanță deosebită: nordul regiunii Queensland să devină vestul Texasului! E posibil — aceasta este ipoteza cineastului — ca prin 1920 să fi existat aici sau aiurea un ținut aspru locuit de femei și bărbați neînduplecați muncind din greu în condiții vitrege. Regizorul manifestă o caldă înțelegere pentru acest tip de ființe așa cum o dovedește și un alt film al său, **Caddie.**



În filmul *Cariera mea strălucită* (care rulează și pe ecranele noastre) evoluează cea mai populară actriță australiană: Judy Davis

Filmele de groază constituie o categorie favorizată de larga difuzare, din motive, evident, pur comerciale. **Vacanța fantomelor** de Tom Jeffrey se evidențiază prin efectele tehice de care se folosește. În schimb, **Coșmaruri,** de John Lamond, reia toate trucurile uzate ale genului. Și regizorul George Miller și-a dobîndit consacrarea internațională datorită unui film dur în manieră americană, **Smintitul Max,** în care istoria pare rescrisă, natura e captată spectaculos pe toată întinderea ecranului „scope" (de altfel, capitolul operatorie în filmul australian se situează la mare stimă), iar relatarea faptelor lasă cîmp liber imaginației. Dacă prima serie se aseamăna mai mult cu un vechi film al lui Aldrich, **Kiss Me Deadly,** seria a doua a **Smintitului Max** a devenit un foc de artificii vizuale acumulînd cascadoriile cele mai incredibile și ciocnirile cele mai violente, încît pare tributar de astă dată lui George Lucas.

Succesele din ultimul timp fac să se vorbească despre o adevărată renaștere a cinematografiei australiene

Ilustrate cu cavalcade

Un fapt real preluat de romanciera Joan Lindson — dispariția unor fete de pension ieșite la iarbă verde într-un nostalgic început de veac XX, strania fascinație a naturii pusă în ecuație cu aspirația incertă spre necunoscut — la care se adaugă, ca fundal sonor, Concertul nr. 5 de Beethoven.

Acesta este **Picnic la Hanging Rock,** filmul cu care Peter Weir atrăgea atenția la Cannes, cu ani în urmă. La ultima ediție a trezit din nou interes cu **Anul trăirilor primejdioase,** film despre tribulațiile sentimentale ale unui corespondent al televiziunii australiene (televiziunea australiană, de cînd a luat ființă, în 1958, a fost permanent o instituție foarte puternică și activă) și despre tentativele de parvenire pe scara ierarhiei profesionale. Funcționează ingredientele best-seller-ului de la care s-a pornit, romanul lui G.J. Koch, iubirea și prietenia trădată din ambiție și vanitate, farmecul desuet al relatării și o dimensiune freudiană deloc neglijabilă. Protagonist este Mel Gibson, cunoscut din **Smintitul Max.** Acțiunea se petrece în cea mai mare parte în Indonezia anilor '64.

Personajul—reporter

Revenind la mitul reporterului, temă extrem de frecventă în cinematografia contemporană, deoarece servește ca pretext pentru analiza mecanismelor lumii politice moderne, trebuie amintit și filmul de debut al lui Phillip Noyce, **Newsfront.** Ocupîndu-se de soarta unui reporter de actualități, filmul reflectă de fapt o perioadă agitată din istoria Australiei (1949—1956), perioadă în care țara a fost obiectul unor succesive schimbări social-politice și cultural-tehnologice. Cu această ocazie sînt relatate și cîteva date referitoare la cauzele crizei care a paralizat o vreme cinematografia. Operă cinematografică în stilul literaturii lui Dos Passos — filmul acesta, **Newsfront,** în alb-negru și color, e o savantă „coregrafie" a secvențelor îmbinînd vechi jurnale de actualități cu ficțiunea propriu-zisă.

Din așa-numitul val feminist, pe ecranele noastre a rulat multă vreme cu mult succes un film datorat integral femeilor: **Cariera mea strălucită,** după romanul scriitoarei Maria Sarah Milles Franklin, regizat de Gill Armstrong și interpretat de Judy Davis.

Și pentru ca imaginea să fie cît de cît completă, iată și numele unui avangardist, Valie Export, autor al unui film, **Adversarii invizibili,** înțesat cu experimente (de multi-media).

Cinematografia australiană are astăzi ca principale obiective sporirea numărului de filme, păstrarea și valorificarea realizatorilor importanți, cucerirea unor noi piețe de desfacere. Succesele din ultimul timp îndreptățesc speranțele celor ce vorbesc despre a doua renaștere a cinematografiei australiene...

Irina COROIU

tru frumusețile ei și, bineînțeles, invadată de turiști. Există aici păduri dese, pajiști superbe și un argument suprem; se află la cîțiva kilometri de capitală. Cu toată astea te crezi în sînul naturii, departe de zgomot, de freamăt și de poluare. Oamenii de aici duc o viață foarte liniștită, în sînul naturii de care se simt atașați. Sînt oameni fericiți. Există bineînțeles și un fel de cabane invadate la sfîrșit de săptămînă de „cei de la oraș". Dar pe loc se naște o stare de conviețuire, o simbioză. Caracterul idilic nu covîrșește însă filmul. Pentru că o simplă întîmplare tulbură cursul vieții normale. Un mistreț își face apariția stîrnind nu atît spaima cît interesul de a-l vîna. Mai întîi un tractorist încearcă să-l prindă. Îl rănește dar mistrețul nu cade. Aleargă încă multă vreme pe cîmp, o apucă pe șosea, și nimerește chiar în mica așezare unde, în disperarea lui, dă buzna într-o sală de clasă plină de școlari. Și aici tractoristul îl răpune. Numai că sărmanul animal a fost răpus pe un teren învecinat, deși fusese reperat pe un altul. Și de aici tot felul de certuri, dispute, cărei asociații vînătorești să-i aparțină acest trofeu, celei unde a fost rănit, sau celei pe teritoriul căreia a fost răpus? Tot scandalul este pînă la urmă dominat de intervenția unei tinere învățătoare, dar soluția finală nu e găsită nici cu ajutorul ei. Și povestea cunoaște o serie de alte complicații, unele amuzante, altele exprimînd un ușor sarcasm al autorilor.

Menzel a distribuit și de astă dată în principalele roluri o seamă de actori atașați de dramaturgia, literatura și scenariile lui Bohumil Hrabal. Între aceștia, actorii Rudolf Hrusinski, Jaromil Hazlik, Jiri Schmitzer și actrița Marie Spurna.

Prînzul plugarului

Despre cinematograful englez se spune cînd că este în criză, cînd că este pe cale să cunoască un adevărat miracol, cînd că a murit, cînd că a renăscut. Cîți oameni, atîtea păreri. Dar atunci cînd întîlnești un film bine construit, fără inovații artificiale, menite doar să ia ochii, cînd întîlnești o poveste bine legată, cu o clasică desfășurare, cu actori mai întotdeauna excelenți (ca profesionalism, diversitate, ca justă distribuire în roluri) spui că filmul are o dimensiune, o seriozitate englezească. Apoi, cînd ai prilejul să vezi un serial BBC, nu de puține ori trebuie să recunoști, într-adevăr, că el este inconfundabil, exemplar.

Dar filme obișnuite pentru sala de cinema? De la acel **Drumul înspre înalta societate,** de exemplu (care anunța o anume dimensiune a cinematografului englez, pe cale de înnoire) de la **If** al lui Lindsay Anderson și încă o serie de filme asemenea lor s-a creat senzația unor rupturi, atît ca inspirație cît și ca producție. Totuși, an de an seriozitatea și profunzimea clasică a filmului englez sînt confirmate. Iată de pildă o recentă producție care (așa cum semnalează presa) din punct de vedere al cheltuielor pare a fi făcută din economiile unei superproducții de tip comercial. Filmul se numește **Prînzul plugarului** (dar mai întîi să precizăm: știți ce înțeleg englezii prin această denumire? Un sandvici cu brînză și castraveți murați). Filmul **Prînzul plugarului,** care nu are nimic comun cu viața de pe ogoare și cu pauza de prînz a plugarului, este preluat de mulți comentatori ca de pildă unul dintre cei mai reputați din Statele Unite, Edward Behr, de la „Newsweek" „Filmul, spune Behr, a fost arătat în '83 la festivalul de la Cannes, deși n-a intrat în selecția oficială englezească datorită unor rațiuni foarte absconse și ciudate; unii dintre membrii comitetului de selecție l-au găsit prea britanic". Deși, într-adevăr, interpreții acestui film n-au făcut la Cannes, pe Croazetă, pe nimeni să întoarcă capul după ei, fac acest lucru în Anglia. În primul rînd regizorul Richard Eyre care debutează cu acest film vine, de fapt, din regia de teatru de la BBC, secția TV. Scenaristul Jan McEwan este probabil la ora actuală cel mai înzestrat autor de schițe și nuvele. Jonathan Price, care joacă în filmul mai sus menționat rolul principal, acela al unui reporter chiar de la BBC, este un extraordinar de talentat actor care

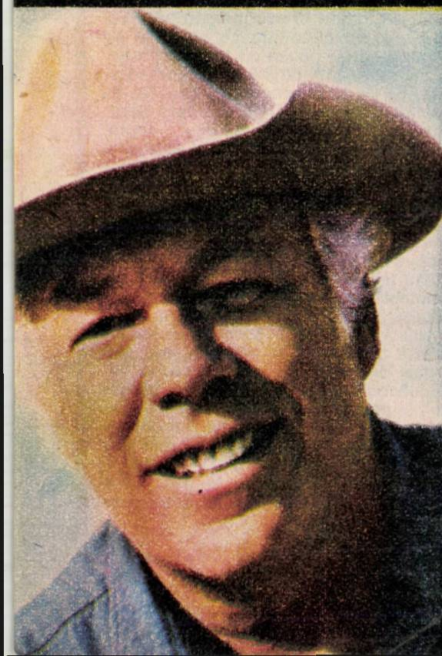


Un actor în ascensiune: Oleg Iankovski (Premiul de interpretare masculină, Festivalul filmului sovietic Leningrad, 1983)



O actriță care refuză să-i mai înțeleagă pe regizori și le cere să o înțeleagă ei pe ea — *Isabelle Huppert*

În film recunoașterea a venit greu pentru George Hennedy, în schimb scrisul lui e o mare surpriză și un mare succes.



a făcut senzație cu ani în urmă în filmul **Comedianții.**

Și, continuă criticul citat: „comentatorii englezi au lăudat acest film considerîndu-l drept versiunea deceniului opt a **Drumului spre înalta societate,** cu multe asemănări cu alt film, de asemenea faimos, **Rețeaua de televiziune.** Dar nu asta e partea lui tare, ci faptul că se referă direct la această perioadă numită „thatchereană. Și mai are o calitate acest film: anume că stimulează meditația asupra celor văzute. Problemele pe care le ridică sînt extrem de serioase și se ocupă nu numai de sistemul politic din Anglia cu împărțirea pe clase, ci și de limitele integrității jurnalistice. Cu alte cuvinte este un film cum s-ar zice „engagé".

Introducere

După doi ani de turnee (cu rare și scurte întreruperi) la New York, pe scena Metropolitan-ului, apoi în Japonia și în America Latină, Yves Montand s-a întors la cinema și nu la orice film și un regizor oarecare ci pe platourile lui Claude Sautet, autorul unor pelicule care — susține vestitul actor și cîntăreț — „au însemnat mai mult decît a face film: au însemnat exaltarea sentimentului de prietenie. Pentru că atît **Cesar și Rosalie** cît și **Vincent, François și ceilalți,** erau filme dedicate prieteniei și mai ales, realizate într-un spirit și o atmosferă de prietenie a echipei."

Filmul care l-a realizat acum în regia lui Sautet se intitulează **Garçon** (apelație obișnuită prin restaurantele de mîna a doua și care s-ar traduce prin „băiete!"). Personajul interpretat de marele cîntăreț este aici cel al unui ospătar, șef de raion într-o braserie.

Deci, în **Băiete!** Yves Montand răspunde la numele de Alex și filmul este povestea unei vieți obișnuite, plină de speranțe, de nostalgii, eșecuri, toate la nivelul cotidianului. Și spune Yves Montand:

„Garçon este povestea lui Alex, șef de raion într-o braserie. Deși se apropie de 60 de ani, e la fel de sprinten și de stilat și foarte meșter în meseria lui. Are cum s-ar spune „Clasă". Dar mai ales are simțul prieteniei. Dovadă relația atît de caldă pe care o are cu amicul și colegul său de breaslă, Gilbert (rol interpretat de Jacques Villeret) pe care-l găzduiește și de care e legat sufletește. Alex este gata, la această vîrstă, să înceapă o aventură sentimentală, chiar dacă aventura se dovedește a fi tumultoasă Claire (in-

(Continuare în pag. 184)

Portret

Burgess

După ce a încercat să investigheze ce va fi anul 2000, Burgess investighează ce era acum 2000 de ani

Se vorbește foarte mult și cu lux de amănunte și de supoziții despre această vitală colaborare a artelor, despre concertul acestora și despre nevoia de a favoriza eventual întîlnirea artelor, întîlnire de pe urma cărora toate au numai de cîștigat. Ar exista mă gîndesc și un alt argument în favoarea acestei pledoarii, un argument evident mai rar și mult mai greu de invocat și anume acela al unui om care ar întruni, care ar materializa această „colaborare" prin diversitatea înclinațiilor lui artistice: el se cheamă Anthony Burgess. Cunoscut în lume mai mult ca autorul unui roman de imens succes tradus apoi pe peliculă în filmul ce-i poartă numele, **Portocala mecanică** (romanul său cel mai popular și filmul său cel mai de succes dar nu și cel mai reprezentativ).

Burgess-scriitorul este un personaj complicat. De curînd, săptămînalul „News-Week" i-a consacrat două pagini probabil provocate de faptul că pe baza unui scenariu de 350 de pagini al scriitorului se lucrează intens în clipa de față la un film de televiziune intitulat **A.D.** (de fapt, un serial în zece episoade a cîte o oră inspirat de viața Romei antice). Pentru unii ar fi ceva surprinzător. Nu și pentru cei care-i cunosc biografia căci, așa cum spunea un critic francez, George Belmont (critic dar și traducător în același timp al operei burgess-iene în limba franceză): „Nu știi care va fi noua lucrare a lui Burgess pentru că el este surprinzător și nu se repetă niciodată".

O sumară biografie a scriitorului englez care trăiește în Elveția, ilustrează afirmația pe care o făceam la început și anume că un om poate fi el însuși locul de întîlnire și chiar produsul acestei întîlniri a artelor în persoana și personalitatea lui. În mai bine de 30 de ani — ca să-l reluăm pe biograful american Bill Hewitt — Burgess a scris peste 40 de cărți care se situează între ficțiunea de mare popularitate pînă la lucrări școlare despre Shakespeare și James Joyce. În același timp este un lingvist de mare reputație dar și-a găsit și timpul să compună o simfonie ca și mai multe comedii muzicale, un număr de piese corale și o jumătate de duzină de filme de televiziune și scenarii pentru ea.. De curînd a terminat și a predat un scenariu solicitat de televiziunea franceză despre Attila și a re-scris și versificat versiunea engleză a lui „Cyrano de Bergerac" a cărui premieră londoneză a avut loc la începutul lunii septembrie. A ajuns să scrie literatură absolut dintr-un accident. Pe numele lui întreg John Antony Burgess Wilson s-a născut în 1917 ca fiu al unei actrițe cu foarte precar succes în meserie și al unui pianist de cinema (pe vremea filmului mut), căruia îi plăcea să cam bea. „Tatălui meu i s-au întîmplat tot felul de aventuri, ca pianist — mărturisea Burgess. Odată în sală se proiecta un film mut în care apărea „Cina cea de taină". Și tata crezînd că e vorba de un chef a articulat o melodie de pahar". Încă din adolescență ambiția lui Burgess era să devină compozitor și pe la 14 ani a învățat singur să cînte la pian și să descifreze partituri. Dar cînd a încercat să intre la Conservator a căzut la examenul de fizică, care era obligatoriu, așa că s-a îndreptat spre literatură și filologie. După ce și-a făcut serviciul militar în timpul războiului cu gradul de sergent major, a început să predea engleza la o școală secundară din Anglia. Salariul foarte prost l-a determinat totuși să plece în Malaezia tot ca profesor și din șederea de cîțiva ani în această parte a lumii a cules o serie de observații care au stat mai tîrziu la baza atît de apreciatei lui „Trilogii malaeze" care reprezintă o privire fără nici un fel de menajamente asupra vieții dintr-o colonie britanică. Ucenicia literară a lui Burgess a căpătat însă o turnură neașteptată în 1957 cînd în timp ce preda la clasă a căzut din picioare și apoi i s-a diagnosticat o tumoare la creier. S-a întors degrabă în Anglia și perspectiva morții l-a împins cu disperare să scrie aproape zi și noapte ca să poată lăsa soției sale cît de cît ceva. În curs de un an a scris cinci romane și l-a început pe-al șaselea, ritm sufocant pentru editorul său care considera că o asemenea invazie de opere burgess-ene poate provoca o depreciere a acestora în ochii cititorilor. Burgess devenise chiar un fel de fenomen al lumii literare, și ritmul a continuat și continuă și astăzi, pentru că după vreo doi-trei ani de la acel diagnostic, scriitorul și-a pus problema dacă nu cumva diagnosticul era greșit. Oricum el a ignorat existența unei primejdii fatale. „Cînd lucrează soarbe ceașcă după ceașcă de ceai și în genere nu se oprește din scris pînă ce nu realizează cele o mie de cuvinte pe zi". Și toate acestea pentru că, așa cum arată mai departe criticul amintit care la rîndul său îl citează pe scriitor: „dacă-ți spui: am să scriu această carte în șase săptămîni, ai toate șansele s-o și faci. Dar dacă spui, o încep dar nu știu cînd o s-o termin probabil că n-o s-o termini niciodată".

În ce-l privește, Burgess mărturisește că îi este îndatorat atît ca stil și ca inspirație lui James Joyce pe care îl citește în continuare și este autorul său de căpătîi. În același timp, Burgess ține să sublinieze că filiera Joyce i-a impus o enormă responsabilitate. Pentru că: „Joyce a impus în romanul contemporan o dimensiune dincolo de care nu se poate trece . Ori de cîte ori mă așez la masa mea de lucru, blestematul de Ulysse apare și nu se mai mișcă de lîngă mine". Pe de altă parte, a avut prilejul să discute probleme lingvistice cu Joyce însuși în anul 1938, împrejurare care i-a fost de un imens ajutor și imbold în aspirația lui scriitoricească. Posedă șase limbi și a mers pînă acolo încît a învățat norvegiana ca să-l citească în original pe Ibsen.

Burgess care pe vremuri era un înveterat călător, a devenit sedentar. Și consideră că „trebuie să stai la tine acasă și să profiți de asta. Adevărul interior este ceea ce contează." Ce înseamnă de altfel a te bucura de viață în concepția lui Burgess? Să bei, să zaci la soare? Pentru mine a te bucura de viață înseamnă să te ocupi de literatură. Asta este cea mai mare plăcere a mea".



După ce scrie 1000 de cuvinte pe zi, Anthony Burgess se refugiază în muzica preclasicilor. (Kubbrick filmînd la *Portocala mecanică*, după Burgess)

(Urmare din pag. 182)

terpretată de Nicolae Garcia) este mai tînăra lui noua pasiune. Alex își păstrează o anumită candoare care nu-l părăsește încă din copilărie, îl impulsionează ambiții care n-au prea ajuns să se materializeze, îl bîntuie visuri care nu s-au materializat nici ele. Dealtfel trebuie spus că Alex a intrat în viață ca artist de music hall."

Pe platoul de filmare Yves Montand nu prea are timp de interviuri, de declarații convenționale, etc. Dealtfel în general nu cultivă genul pe care îl abordează multe vedete și cărora le place să se lase asaltate de reporteri. În goană între două scene i-a spus unui trimis al revistei de specialitate „Première" părerea lui despre film nu despre acest film ci în genere despre film astăzi, cînd mulți producători se vaită că lumea nu prea mai intră în sala de cinema. „Pentru că — spune Montand — lumea nu se mai mulțumește doar cu scene de cascadorie, și mașini răsturnate. Doar se văd atîtea și mult mai bine făcute la televiziune. În cinema trebuie să-i faci pe om să viseze. De aceea filme ca Războiul stelelor sparg box-office-ul. Te fac să visezi. Apropo de filmul **Foc și pară** de exemplu îmi aduc aminte că i-am spus lui Jean Paul Rappeneau „N-ai să-i faci tu pe oameni să viseze cu „Elveția asta a ta și cu lacul Leman. Acolo lumea își lasă banii și atît..."



O poveste de dragoste sau o pagină tristă din timpul celui de-al doilea război mondial (cu Hanna Schygulla, în regia lui Wajda)

Altă revenire

A făcut o bună, o foarte bună impresie în filmul lui Claude Goretta **Moartea lui Mario Ricci.** Este dealtfel unul din filmele anului 1983, devenit un fel de reper valoric al producției anuale. S-a mai vorbit despre el. Ceea ce pare însă — în majoritatea comentariilor — să se impună cu prioritate este calitatea interpretării pe care Gian Maria Volonté o aduce personajului central al acestui film, axat nu atît pe un destin dramatic ci mai ales pe evocarea unei stări, a unei psihoze: „necomunicarea la toate nivelurile de existență". Și totuși filmul — vrea să ne avertizeze criticul francez Mireille Amiel — nu este doar un imn adus deznădejdii, poate chiar că nu este deloc un asemenea imn întrucît relațiile de prietenie ce se stabilesc în povestirea lui Goretta izbutesc să se impună, să se afirme, capătă o anume pondere și devin în realitate un pivot al întregii narațiuni.

Gian Maria Volonté reda de fapt un personaj care a trecut de criză, care a decis să trăiască și să-și adapteze mijloacele la o existență reală, îmbătrînit fără îndoială și parcă diminuat (schiopătează în film, are o expresie de suferință și pare handicapat) el e totuși senin și pare hotărît să împingă in plan secundar problemele personale. E atent cu cei din jur și vorbește foarte puțin despre sine, despre problemele lui, deși privirea ne spune totul despre adevărata lui stare. În filmul acesta — care este în același timp o pledoarie pentru dreptul de a tăcea și de a medita — economia de cuvinte și gesturi este la fel de importantă ca ieșirile revoltate ale altui personaj. „Gian Maria Volonté, zice autoarea — deși părea că apreciază doar partea neconvențională a propriei înfățișări — n-a fost niciodată atît de frumos".



Olivia Newton John o prezență artistică de primă mărime a anului 1983

Buñuel

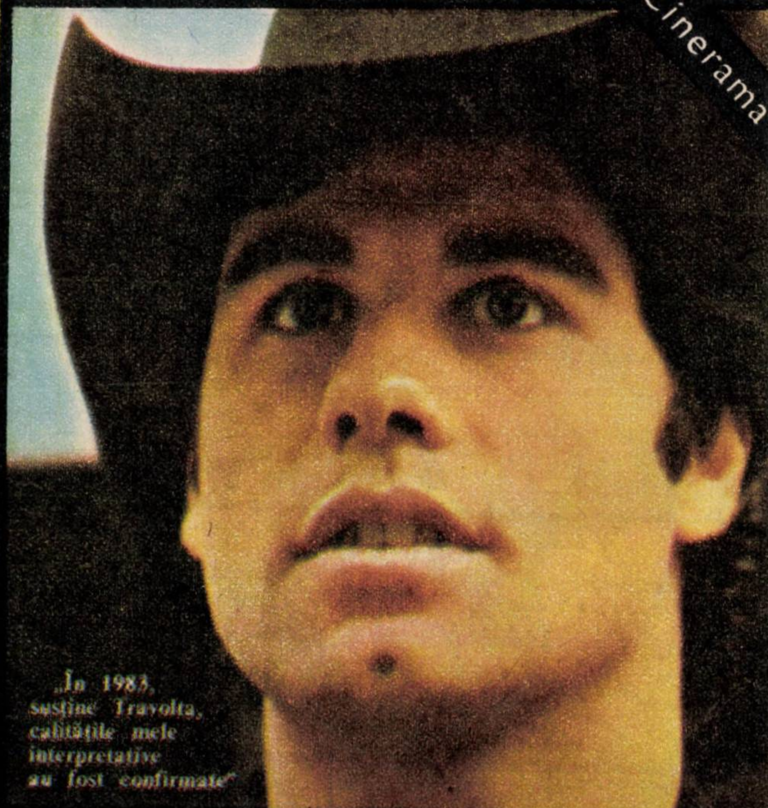
La pagina 159 a acestui almanah puteţi citi un fragment din acele — singure — amintiri pe care Buñuel s-a învrednicit să le publice, la îndemnul şi cu ajutorul lui Jean Claude Carrière, amicul şi colaboratorul lui atît de preţuit. („Ultima mea suflare" se intitulează aceste amintiri, de fapt rezultatul unei lungi conversaţii înregistrată pe bandă, pe care Carrière a avut subtilitatea s-o lase să devină un lung (şi ultimul spunem astăzi) monolog buñuelian, un ultim cuvînt al acestui Dali al ecranului). De altfel mulţi au încercat să-i surprindă dimensiunea, unii chiar s-au încumetat să-i claseze într-un spaţiu axiologic, cînd lîngă Visconti, cînd lîngă Bergman, cînd între ei, invocînd estetismul primului şi psihologismul celui de-al doilea. Eu unul nu cred că aceste spaţii au o anumită ordine, nici măcar că s-ar interfera pentru ca din contingenţa lor să apară o altă dimensiune, o rezultantă care i s-ar cuveni lui Buñuel. Continui să cred că o individualitate creatoare — chiar dacă suferă influenţe (şi oricine suferă influenţe cu atît mai mult cînd este o personalitate de mare suprafaţă) topeşte în fondul ei intim, ceea ce primeşte din afară şi din sinteză apare şi o nouă expresie de o valoare şi particularitate certe.

Oricum ar fi, Luis Buñuel rămîne un inconfundabil, iar dacă vrei neapărat să faci o comparaţie, termenul cel mai apropiat nu cred că poate fi găsit în cinematografie, ci în pictură: Dali.

Dintre biografi — atîţia cîţi cunosc — unul îmi pare că izbuteşte o schiţă de portret extrem de elocventă a cineastului Buñuel — este vorba de Raymond Durgnat.

Iată ce spune el într-un studiu de acum cîţiva ani consacrat operei şi autorului spaniolo-mexican:

„...Unii artişti merg cu vremea lor; alţii evoluează după o logică proprie: unul evoluează foarte puţin, alţii se maturizează repede şi apoi lucrează în acest vad. Opera lui Buñuel aparţine unei a patra categorii. De peste 36 de ani de la încinsele zile ale suprarealismului parizian, prin deşertul comediilor de doi bani mexicane, pînă la marea sa epocă (autorul citat foloseste aici expresia franţuzeasca „ sa grande époque") a celebrităţii internaţionale, filmele sale au explorat un univers de atitudini şi experienţe remarcabile prin consistenţa lor. Opera sa a progresat prin adăugiri mai degrabă decît prin repetiţii. Ea poate fi privită ca un tot organic, incluzînd nenumărate ecouri, asonanţe, interferenţe generatoare de noi şi noi tensiuni. Fiecare film, fascinant prin el însuşi, ridică o nouă problemă buñueliană. Şi astfel, situaţiile în care Buñuel îşi plasează personajele dar şi pe sine însuşi sînt de o asemenea natură încît, de fiecare dată, tremuri nu atît pentru personajele sale, cît pentru Buñuel însuşi: cum o s-o scoată la capăt? Şi o scoate la capăt şi cînd totul este gata parcă îl simţi dincolo de imagine privind şi zîmbind..."



„În 1983, susţine Travolta, calităţile mele interpretative au fost confirmate"



Întotdeauna tandru-amare povestirile cinematografice ale lui Jiri Menzel (*Sărbătoarea ghioceilor*)

Remake



Doi ca unul: Paolo și Vittorio (Taviani)



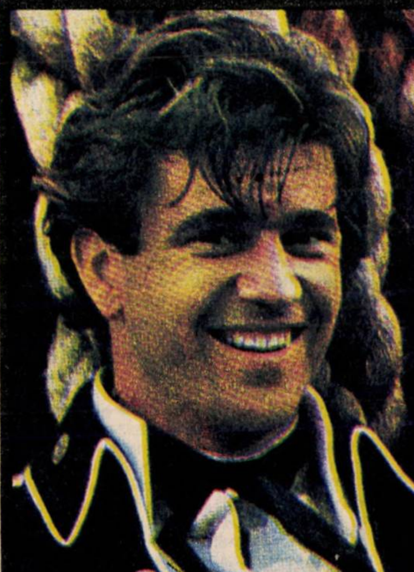
Un tandru-dur: Jack Nicholson

Frații

Este vorba, bineînțeles, de frații Taviani — Paolo (născut în 1931) și Vittorio (născut în 1929) — un cuplu regizoral astăzi vestit în lumea întreagă. Acum doi ani au fost oaspeții cinematografiei noastre, cînd și-au prezentat filmul **Il Prato** cu Isabella Rossellini și Michele Placido în principalele roluri, prilej cu care au văzut și filme românești, ba chiar au angajat o discuție despre ele cu unii dintre realizatorii lor.

Frații Taviani — de două ori laureați ai festivalului de la Cannes (Palme d'Or pentru **Padre Padrone** și premiul juriului pentru **Noaptea din San Lorenzo** — s-au născut în Toscana în „provincia" Renașterii italiene și au debutat ca documentariști. Dar chiar și după ce au părăsit documentarul pentru a intra pe platourile lung-metrajului n-au renunțat totuși la privirea de documentariști și uneori la filmele ancheta de televiziune. In 1960 au realizat primul lor film de ficțiune **Italia nu e o țară săracă** și pînă la **Noaptea din San Lorenzo** cîteva alte filme din cele mai puțin de o duzină realizate în decurs de două decenii s-au impus pe tot globul: **Sub semnul scorpionului** cu Gian Maria Volonté și Lucia Bosé, apoi **San Michele avea un cocoș**, în care interpretul principal e Giulio Brogi, mult discutatul **Allonsanfan** cu Marcello Mastroianni, Lea Massari, Mimsy Farmer și Laura Betti, în sfîrșit pomenitul **Padre Padrone** care a făcut atîta vîlvă prin insolitul dramatic și prin privirea — aici evidentă de documentariști — în care au înțeles să îmbrace povestirea lor, frații Taviani au rămas consecvenți în dorința de a nu practica decît o cinematografie izvorîtă din problematica socială și întoarsă societății cu mesajul cineaștilor.

Către sfîrșitul acestui an 1983, au fost dealtfel distinși și cu un mare premiu al cinematografiei italiene cu care prilej opera lor cinematografică a fost caracterizată, credem, foarte exact: „Filmul lor — se spune în motivația premiului — pune într-o lumină nouă poezia unor pagini dureroase din trecutul apropiat italian atît de exultat pînă acum de neorealism și nu numai de el. Frații Taviani au recreat un limbaj și o replică ce se adapă de la cele mai nobile surse ale culturii italiene dînd o lecție de spirit cetățenesc și de stil."



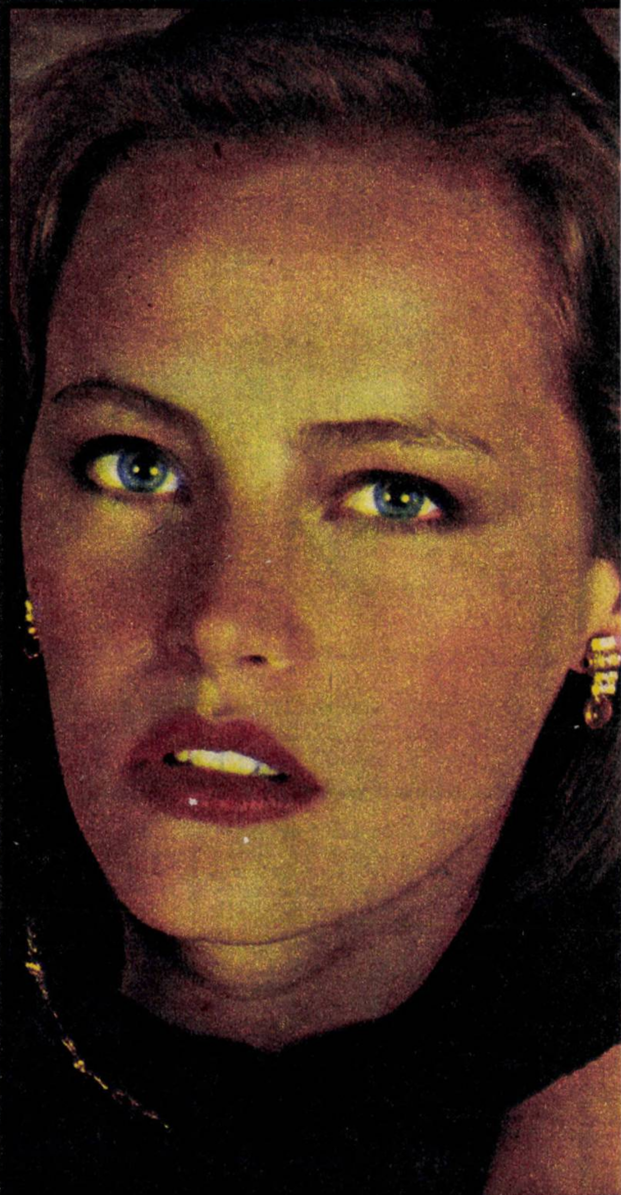
Mel Gibson succede lui Clark Gable în *Revoltă pe Bounty*

Debut '83



Perkins în *Psycho 2*

Atrăgătoarea Jessica Lange în *Poştaşul sună întotdeauna de două ori*



Debutantă în film, în 1983, actriţa canadiană Gabrielle Lazure nu visează decît teatru

Una din revelaţiile anului 1983, Gabrielle Lazure, este o tînără actriţă canadiană care a debutat în Franţa pe platoul de filmare al lui Philippe Labro într-un film poliţist în care ea este o ziaristă de la cronica judiciară a unui ziar. Se pare că Gabrielle Lazure a făcut senzaţie, dar actriţa se arată nemulţumită pentru că ar vrea să joace în Ioana d'Arc şi nu în film, ci în teatru. Pînă atunci se pregăteşte, tot în teatru, să preia rolul lui Scarlett O'Hara în dramatizarea cunoscutului **Pe aripile vîntului**.



O imagine specific japoneză (*Un bărbat și o femeie* de Ken Kumai)

Ce e nou

Explozia de vitalitate cu care cinematografia japoneză a uimit în ultima vreme, nu este de fapt decît rezultatul consecvenței. Cineaștii niponi nu se dezmint: evoluează de ani de zile în desfășurări convergente păstrîndu-se permanent în sfera propriilor tradiții de artă și civilizație. Afirmarea celei de-a șaptea arte a coincis cu modernizarea rapidă și radicală a Japoniei și poate de aceea a cunoscut un ritm de dezvoltare excepțional. Înfățișarea reală, completă a acestui uriaș angrenaj — deopotrivă industrie și creație, cu produse de serie dar și cu opere admirabile — greu poate fi cunoscută pentru că difuzarea pe piața mondială este încă limitată iar selecția festivalurilor nu e pe deplin edificatoare. Se adaugă și faptul că sensibile deosebiri în modul de a privi și înțelege viața alterează receptarea occidentală. Astfel e posibil ca o peliculă militaristă în Japonia să treacă drept pacifistă în Europa — așa cum explică Noël Burch în cartea sa „Observatorul de la distanță". Filmul japonez, atît cel cu subiect istoric (dai-geki), cît și cel cu subiect modern (jidai-geki), nu se limitează niciodată la nararea unei povestiri, are mai totdeauna o semnificație subterană pe care trebuie să știi să o descoperi, întrucît sugestia primează iar reprezentarea nu face decît să potențeze imaginația. Impunerea cineaștilor pe plan internațional se produce mai lent, dar sigur. Acest relativ handicap a existat mereu, cu toate că regenerarea cinematografiei japoneze s-a făcut în primul rînd prin forțe proprii, iar deschiderea către lumea europeană s-a dovedit foarte fertilă. Influența expresionistă, ca și cea neorealistă, școala de montaj sovietică sau stilul de compoziție pirandellian au constituit fiecare în parte un imbold necesar (din afară) într-un domeniu de creație care și-a menținut simultan un constant caracter de unicitate.

Animatorii

Perioada de criză a celui de-al doilea război mondial a fost depășită prin eforturi reunite, iar mișcarea de reconstrucție i-a avut în frunte pe Kenji Mizoguchi și Akiro Kurosawa, cineaști de renume mondial. „Cel mai japonez dintre regizorii niponi," Yasujiro Ozu a fost considerat uneori drept proustian, alteori drept brechtian; apropierile au fost posibile datorită modernității acestui clasic cineast. O redare interiorizată a timpului și a spațiului, frecvente condensări mentale, oprirea fluxului narativ în perspectiva unei lucide analize — toate aceste procedee formale s-au raliat insolitului obiceiurilor nipone descrise în opera sa care, în ansamblul ei, consonează cu multe din sentimentele secolului în care trăim. Pe de altă parte, Akira Kurosawa, cercetător între altele și al tezaurului shakespearean (pe punctul de a-și completa filmografia cu o transpunere a „Regelui Lear" intitulată Ran) aflîndu-se într-o situație dificilă (în propria țară nu i se dădea posibilitatea să mai facă film), s-a întors la epoca sa preferată, secolul al XVI-lea, epoca samurailor și a scris trei scenarii. Așa cum declara el presei, există aici „o mulțime de lucruri pe care vreau să le spun despre Japonia contemporană și n-aș obține niciodată permisiunea să le spun într-un film contemporan". Doar pentru unul dintre ele a reușit — datorită admiratorilor săi de peste ocean, Coppola și Lucas, să dispună de un credit din partea companiei Fox. Filmul s-a numit **Kaghemusha**.

Generația '60

Cineaștii care făceau parte prin anii

Cinematograful japonez descoperindu-se pe sine însuși în „Țara Soarelui Răsare"

'60 din „noul val nipon" par să confirme astăzi speranțele puse în ei. Shohei Imamura a creat Institutul cinematografic și radiofonic, pepinieră de ipotetice talente. Încă din perioada debutului său îndrăzneț cu **Noapte și ceață în Japonia**. Nagisa Oshima susținea că: „pentru a renaște trebuie să revizuim tot ce ne-a fost inoculat" (și nu se referea numai la artă). Așa-zisele sale inițiative îndreptate împotriva curentului tradiționalist s-au concretizat în ambițioase investigații social-politice. La procesul declanșat de **Imperiul simțurilor**, filmul său celebru inspirat de un caz real (o crimă pasională), Oshima, cu o extraordinară capacitate de convingere și mai ales cu argumente din istoria milenară a poporului japonez, a pledat pentru ca sufletul primitiv să nu fie întinat, pervertit de principii morale străine de autenticele sale obiceiuri ancestrale. La concurență cu un alt regizor japonez, Oshima duce acum tratative pentru dreptul de ecranizare a unui best-seller, o carte în care studentul Issei Sagawa își relatează incredibila sa faptă avînd ca mobil tot dragostea, de astă dată neîmpărtășită. Într-o lume sfîșiată de contradicții și aflată în pragul autodistrugerii sînt promovate tot mai des pasiunile exacerbate, refulările. Asemenea subiecte care au invadat întreaga cinematografie mondială se subsumează în fond unui leit-motiv: incomunicabilitatea, incapacitatea oamenilor de a mai stabili, de a mai păstra legături normale. Sincron cu această tendință actuală, Oshima, prin filmul său **Merry Christmas Mr. Lawrence** (ecranizare a romanului lui Sir Lawrence van der Post, coproducție cu Marea Britanie, prezentat la Cannes anul acesta sub titlul **Furyo**) a urmărit să cuprindă complexitatea excepțională a viziunilor existențiale, complexitate relevată prin impactul a două culturi nu fără oarecare similitudini. Vădind o perfectă asimilare a stilului occidental de tratare și reprezentare, el desemnează cu subtilitate diferența specifică care desparte națiunea niponă de cea britanică. Conflictul este declanșat de cele două accepții date sentimentului de onoare.

Cu aproximațiile respective, personajele nipone păstrează trăsăturile eroilor-arhetipuri fundamentale în universul cinematografic japonez: **nimaime** — omul simplu, sensibil, blajin, sentimentalul pe care adesea slăbiciunea îl macină, îl distruge și **tateyaku** — tipul samuraiului, puternic, inflexibil, considerînd datoria ca pe lucrul cel mai de preț și apărîndu-și onoarea cu un orgoliu fanatic. Într-un raport ireconciliabil de învingători și învinși, le sînt alăturați pe principiul dublului, doi englezi, unul întrupare a spiritului logic și al umorului flegmatic, celălalt personalitate fragilă, extravagantă și ambiguă, marcată de propria lașitate față de un frate infirm purtător la rîndu-i al unei duble naturi, demonică și angelică.

În contrast cu acest cineast cerebral, Shohei Imamura este mult mai teluric. Deși foarte diferiți, cei doi regizori manifestă totuși un fel anume de a pune în relație soarta individului și soarta țării, viața particulară și pe cea publică. Avînd experiența unei activități sporadice în teatru, frecventînd o vreme școala aspră a documentarului, Shohei Imamura arată un interes deosebit pentru etnologie.

În 1958, Keisuke Kinoshita, cineast din generația de mijloc, adapta pentru ecran o povestire din Shitiro Fukadzawa realizînd cea mai bună creație a sa, **Balada lui Narayama**, muntele cu stejari unde legenda spune că bătrînii se duceau să moară. În 1983 Imamura reia același subiect obținînd Marele premiu la Cannes cu **Narayama Bushi Ko (Balada din Narayama)**. Într-o Japonie atemporală în care scurgerea implacabilă a timpului e măsurată prin succesiunea anotimpurilor, o femeie încă în putere se pregătește să se despartă de viață. De la realism la alegorie.

Masashi Yamamoto, un tînăr realizator de numai 20 de ani, autor a patru scurtmetraje, a reușit să figureze în săptămîna criticii anul acesta la Cannes. Simulînd aparențele unui documentar, filmul său **Yamino Carnival (Carnavalul nopții)** dă senzația de coșmar filmat pe viu într-unul dintre cartierele sordide ale Tokio-ului și prezentînd un soi de catalog al viciilor societății japoneze contemporane.

Alte producții relativ recente pot ilustra cîteva din tendințele unei cinematografii extrem de diversificate cum este cea niponă.

Irezumi (Spiritul tatuajului) de Yoichi Takabayashi pleacă de la o idee pe cît de generoasă, pe atît de pretențioasă (corpul este ecranul sufletului și imaginile care înfloresc pe trup pot da măsura plăcerilor și suferințelor)

Kohei Oguri, ecranizînd un roman de Teru Miyamoto, a realizat unul dintre marile filme despre copilărie: **Rîul de noroi.** Din unghiul unui copil este surprins palpitul cotidianului și pe drumul de la inocență la cunoaștere este dobîndit sensul crud al vieții.

Video-dublul

O mare mașinărie de dimensiuni hollywoodiene a fost pusă în funcțiune și la propriu și la figurat pentru turnarea filmului **Virus.** Nu a fost subvenționat de niciuna din marile companii ci de un tînăr producător japonez, banii fiind epuizați în doi ani de filmări, majoritatea în Antartica. Sortit pieții internaționale, cu o distribuție incluzîndu-l și pe Glenn Ford, filmul regizat de Fukasaku Kinji, angajat al companiei Toei a avut ambiția să rivalizeze cu Statele Unite chiar pe terenul lor, filmul catastrofă. Reușita, bineînțeles, este discutabilă.

În schimb, **Omul care a furat soarele** de Hasegawa Kazuhiko este un excelent film de serie B care, plecînd de la un scenariu captivant, relatează aventurile unui specialist în cercetări nucleare. Filmul are un ritm agreabil, chiar dacă pe alocuri amintește de coloratura nihilistă a filmului „yakuza" (cu gansteri).

Un film de factură deosebită este regizat de Shinoda Masahiro, **Eleșteul demonic**, peliculă inspirată de tradiția teatrului Kabuki și de legendele nipone. Admirabilă este — cum subliniază comentatorii acestei realizări — prestația actorului Bando Tamasaburo care interpretează fără nici un efect gratuit două roluri în travesti.

În Japonia, țara cu o industrie a aparaturilor de profil extrem de dezvoltat, era firesc să capete amploare deosebită și tehnica video. Kou Nakajima, deși foarte tînăr, predă la Școala specială de electronică din Tokio și la Colegiul de fotografie. El are mai multe lucrări realizate pînă acum — folosind două aparate simultan, „video-dublu". Despre originalitatea experiențelor sale a scris chiar Roland Barthes. Cel mai semnificativ film al său este — probabil — **Viața mea** care alătură funeraliile mamei, comentate cu microfonul în mînă cu nașterea fiicei sale, primele cuvinte, primii pași etc. Kou Nakajima face parte dintr-un grup „de douăzeci de pasionați videaști care formează asociația „Video Terra".

An de an, încet dar temeinic, cinematografia japoneză își face intrarea în conștiința cinefililor prin tot mai multe filme de excepție care uneori ajung să fie lansate în festivaluri, alteori sînt incluse în programele speciale ale cinematecilor de pretutindeni.

Irina COROIU

Alți extra-tereștri

Actori de reputație — în teatru ca și pe marele ecran — sînt captivați de serialele televiziunii după scenarii de anticipație științifico-fantastice; evident, nu numai ca spectatori ci mai ales ca interpreți. Martin Landau, care și-a cîștigat mai întîi publicul pe scenă jucînd împreună cu Edward G. Robinson pe Broadway și apoi pe marele ecran — în **Nevada Smith** — și-a făcut apariția în serialul TV **Misiune imposibilă** în nu mai puțin de... cinci roluri, într-un singur episod. Ultimul său serial este **Baza Alpha:** o dramatică confruntare a exploratorilor spațiului extraterestru cu situația creată pe Lună ca urmare a unei puternice explozii atomice de pe Pămînt. În imagine partenerele sale: Catherine Schell în stînga și Barbara Bain în dreapta, în serialul a cărui acțiune se petrece la începutul secolului 21 și ale cărui efecte vizuale sînt realizate de Brian Johnson, distins cu premiul Oscar. Regia: Tom Glegg.

Extratereștrii din serialul TV *Baza Alpha* au deocamdată treabă pe Lună

Cine-recorduri

Iată cîteva semnificative recorduri, consemnate de „Guiness Book of Records", ediția 1983, recorduri care nu sînt pur și simplu niște cifre statistice, ci indică și o anume orientare a publicului spre un anume gen de film.

Filmele cele mai scumpe (prin deviz inițial și adăugiri ulterioare) — **Star Trek** (SUA), film realizat în 1979, deviz total între 80 și 90 milioane de dolari. Urmează, în această serie, filmele **Război și pace** (U.R.S.S.) realizat între anii 1962 și 1967, **Cleopatra** (1963), **Ben Hur (1959)** cu ai săi 452 actori. Pe locurile următoare: **My Fair Lady** (1962), **Toute une vie** (1973), **Războiul stelelor** (1977) și **Imperiul contraatacă** (1980).

•

Filmul cel mai lung din istoria cinematografului se numește **Iubirile Ondinei** și a fost realizat de regizorul american Andy Warhol. El dura în versiunea sa originală nici mai mult nici mai puțin decît 24 de ore! Spre fericirea generală, versiunea comercială a fost redusă la 90'. Urmează, în această listă, filmul regizorului japonez Masaki Kobayashi, **Condiția umană**, a cărui durată este de 8 h 50'.

•

Filmul cel mai văzut pînă acum în istoria cinematografului: **Pe aripile vîntului** (produs de Victor Fleming în 1939), care pînă în 1983 a fost vizionat de 120 de milioane de spectatori!

•

Filmele care au folosit cei mai mulți figuranți au fost **Ben Hur,** produs în 1959 de regizorul W. Wyler, folosind în jur de 100 000 de figuranți, apoi **Intoleranța** lui D. W. Griffith, film produs în 1916, unde au fost folosiți între 15 mii și 20 de mii de figuranți. Pe locul trei: **Război și pace** al lui Serghei Bondarciuk, cu un număr de 12 mii de figuranți.

•

Frecventarea anuală pe cap de locuitor a sălilor de cinema după o statistică realizată în 1978 de UNESCO situează în frunte URSS cu un număr de 15,9 filme, Cuba cu 14,2, Hong Kong, cu 14,1, Bulgaria cu 12,7, România cu 8,6, Ungaria cu 6,7, Italia cu 5,6, Spania cu 5,5, Vietnam cu 5,1, S.U.A cu 5,1, Norvegia cu 4,1.

•

Actorii care au obținut cele mai multe premii Oscar: Marlon Brando ('54, '72, Walter Brenan ('36, '38, '40), Gary Cooper ('41, '52), Jak Lemmon ('55, '73), Frederich March ('31—32, 46), Anthony Quinn ('52, '56), Spencer Tracy ('37, '38), Peter Ustinov ('59, '65).

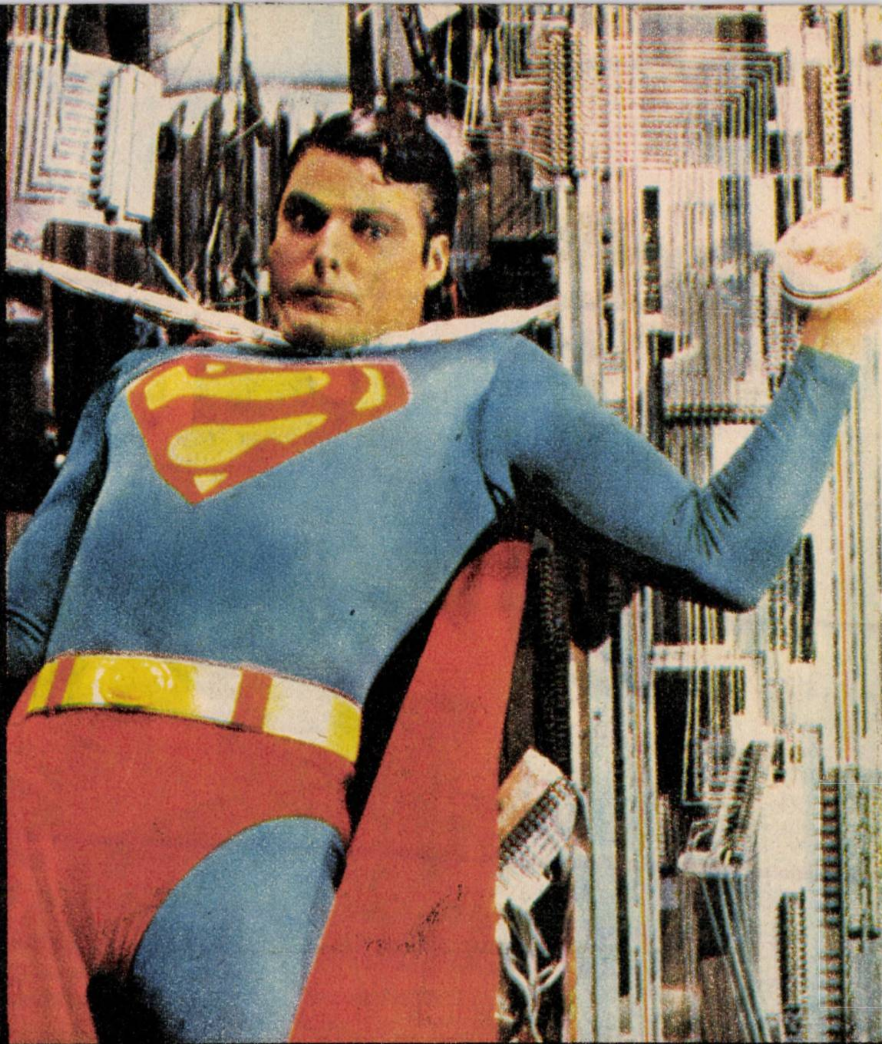
•

Actrițele cu cele mai multe premii Oscar — Ingrid Bergman ('44, '56,

Același temerar superman

...dar care a ajuns pe Lună unde problema lui nu este ce oxigen respiră (observați că nu poartă costum de cosmonaut) ci cum să elibereze două astronaute captive (bineînțeles că nici ele nu poartă costum adecvat) ale unui căpcăun local (adică lunar). Deci luna ar fi locuită!

După cum se vede, S.F.-ul a început să fabuleze copios (prin neofiții lui realizatori) nerespectînd nici măcar ceea ce au constatat ferm primii cosmonauți coborîți pe satelitul Terrei.



În lipsă de alți combatanți, Superman, adică Christopher Reeves, se luptă deocamdată cu computerele (în *Superman III*)

Rubrica „Cinerama" este realizata de **Mircea ALEXANDRESCU**

'74), Bette Davis ('35, '38), Olivia de Havilland ('46, '49), Helen Hayes ('31—'32, '70), Katharine Hepburn ('32, '33, '67, '68,'82), Glenda Jackson ('70, '73), Vivien Leigh ('39, '51), Luise Rainer ('36, '37), Elizabeth Taylor ('60, '66), Shelley Winters ('59, '65).

•

Regizorii cu cele mai multe premii Oscar: Frank Capra ('34, '36', '38), John Ford ('35, '40, '41, 52), William Wyler ('42, '46, '59).

•

Cei mai tineri interpreți laureați cu un Oscar au fost Shirley Temple în anul 1934, cînd avea doar... 6 ani, Jackie Cooper în 1930, la vîrsta de 9 ani și Tatum O'Neal în 1973 la vîrsta de 10 ani.

•

Filmele cu cele mai multe premii Oscar: **Ben Hur** (11 premii Oscar), **West Side Story** (10 premii Oscar), **Zbor deasupra cuibului de cuci** (5 premii). Pentru ansamblul operei sale, Walt Disney a primit **36 de premii Oscar** în perioada cuprinsă între anii 1931 și 1966!

•

Cele mai bune filme din istoria cinematografului (după o anchetă publicată de revista „Sight and Sound") sînt, după un juriu compus din critici de film din lumea întreagă, următoarele: **Cetățeanul Kane** (Orson Welles, 1941) **Regula jocului** (Jean Renoir, 1939), **Crucișătorul Potemkin** (Eisenstein, 1925), **81/2** (Fellini, 1963), **Aventura** (Antonioni 1960), **Persona** (Bergman 1967), **Patimile Ioanei d'Arc** (Dreyer, 1928)...

•

Cele mai bune filme în viziunea lui... Orson Welles: **Luminile orașului** (Charlie Chaplin), **Rapacitate** (Erich von Stroheim), **Intoleranță** (D. W. Griffith), **Nanuk** (Robert Flaherty), **Sciuscia** (Vittorio de Sica), **Crucișătorul Potemkin** (Serghei Eisenstein), **Nevasta brutarului** (Marcel Pagnol), **Iluzia cea mare** (Jean Renoir), **Cavalcada fantastică** (John Ford), **Ninotchka** (Ernst Lubitsch), **Cei mai frumoși ani ai vieții noastre** (William Wyler), **Hoții de biciclete** Vittorio de Sica)

•

Cele mai vechi săli de cinematograf din lume sînt: Electric Theater, fostă arenă de circ, construită și dată în folosință la Los Angeles la data de 2 aprilie 1902, și Biographic Cinema din Londra cu bănci de lemn cu 500 de locuri, inaugurată în 1905.

•

Filmul cu succesul de public cel mai rapid este **Love Story** (1971), care și-a acoperit cheltuielile de producție la doar două zile după ce a fost lansat pe piață; îi urmează foarte strîns **Imperiul contraatacă** (1980), film care nu numai că și-a acoperit integral devizul de producție, dar a reușit la doar zece săptămîni după premiera absolută să aducă un venit de trei ori mai mare decît valoarea devizului inițial.

Selecție realizată de **Cristian UNTEANU**



O fotografie care poate fi citită şi aşa: „Jos pălăria în faţa marilor noştri actori, cărora filmul nostru le este încă dator cu roluri pe măsură!" (în imagine: Tamara Buciuceanu, Ileana Stana Ionescu, Amza Pellea, Geo Saizescu)

La mulţi ani, 1984!

Coperta I

Fără talentul lor, teatrul şi filmul nostru ar fi greu de conceput: **Valeria Seciu şi Ion Caramitru.**

Foto: **Victor Stroe**

Coperta IV

Cunoscuţii **Ornella Muti** şi **Alain Delon...** în căutarea lui Proust! Titlul filmului: *O dragoste a lui Swann. Scenariul: Jean Claude Carière şi Peter Brook. Regia: Volker Schlöndorff* *(vezi p. 176)*

Almanah Cinema 1984

Redactor şef: **Ecaterina Oproiu**

Redactor responsabil: **Eugenia VODĂ**

Prezentarea artistică: **Ion FĂGĂRĂŞANU**

Tiparul: Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Bucureşti

Exemplarul 25 lei

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

Sumar

- **FILME LA ÎNĂLȚIMEA EPOCII PE CARE O TRĂIM** 2
- **FILMUL NOSTRU ÎN LUPTA NOASTRĂ PENTRU PACE** 6
- **65 DE ANI DE LA FĂURIREA STATULUI NAȚIONAL UNITAR ROMÂN** 8
- **OMENIA: MODEL ȘI MODELE ÎN FILMUL ROMÂNESC** — *Alice Mănoiu* ... 12

Festivalul național „Cîntarea României"

- O amplă desfășurare de idei creatoare — *Călin Căliman* 10
- Pe ecrane în '84 20

Actorii noștri

- 10 actori și modelul lor profesional — anchetă de *Roxana Pană* 12
- 51 de actori la ora mărturisirilor — anchetă de *Eugenia Vodă* 24
- Tineri actori, tinere certitudini — *Călin Căliman* ... 44

Actorul și regizorul

- Actorul văzut cu ochi de regizor: *Ion Popescu Gopo, Geo Saizescu, Iosif Demian, Mircea Moldovan, Tudor Mărăscu, Timotei Ursu* 39
- O antologie a actorilor: Cinemateca — *Savel Stiopul* 43
- Cînd regizorii sînt și actori — *Dana Duma* 60

Actorul și operatorul

- El, actorul — *Vivi Drăgan Vasile* 48

Actorul și pictorul de costume

- Costumul trebuie să vorbească — *Hortensia Georgescu* 48

Școala națională de actorie de film

- Despre pionieri în folosul urmașilor — *Vaierian Sava* 28
- O șansă a filmului românesc — *Natalia Stancu* ... 55
- Filmoteca de aur — *Marina Constantinescu* 56
- Actoria de film și cumpăna generațiilor — *Dinu Kivu* 68
- Actorii noștri și amprenta lor stilistică — *Ioan Lazăr* 69
- O meserie care se învață — *Ileana Berlogea* 70

Actorul de film

- O falsă problemă între scenă și ecran? — *Eugenia Vodă* 49
- În rolul principal — omul de pe stradă — *Sergiu Selian* 52
- Vorbirea actorului de film — *H. Wald* 53
- Actorul ca „figură" — *Dana Duma* 109
- Ce înseamnă un „cuplu de cinema"? — *Cristina Corciovescu* 114
- Actori-cîntăreți și cîntăreți-actori — *Magda Mihăilescu* 126

Arta documentarului

- Cînd anonimul devine marele actor — *Laurențiu Damian* 58

În distribuție...

- Cascadorii — meseria lor e riscul — *Adrian Sîrbu, Ioan Albu* 62
- Binecuvîntați animalele și copiii! — *Geta Davidescu* 64
- Copiii filmelor noastre — *Doina Stănescu* 66

Micro-antologie literară

- Trei scriitori români despre starurile zăpezilor de altădată — *Tudor Caranfil* 72
- Actorii — *Marin Sorescu* 75
- Orice femeie e o actriță — *Radu Cosașu* 84

Palmaresuri personale

- Semnează: *D.R. Popescu, George Macovescu, Nina Cassian, D.I. Suchianu, Laurențiu Ulici, Dumitru Solomon, H. Wald, Mihaela Tonitza-Iordache, Radu Georgescu* 75

Festivaluri

- **Costinești:** Festivalul filmului românesc 86
- **Moscova:** O fereastră spre planeta noastră albastră — *Călin Căliman* 88
- **Cannes:** Profesiunea reporter, azi — *Ecaterina Oproiu* 92

Sondaj în cineunivers

- Filmul și accesul la capodoperă — *Ov.S. Crohmălniceanu* 96
- În jungla concurenței — *H. Dona* 98
- Filmul de anticipație la timpul prezent — *Mihail Grămescu* 102
- Filmul fără actori — *Aura Puran* 122
- Tinere vedete în floare — *Romulus Căplescu* 147
- Cine-recorduri — *Cristian Unteanu* 190

Actorul la radio

- Atenție! Se înregistrează! — *Octavia Treistar* 118

Actorul la TV

- Un cîștig de popularitate —*Eugen Atanasiu* 120

Mitologia artei a șaptea

- Filme care au lansat actori, filme care au îngropat actori — *Tudor Caranfil* 104
- Bătrînețea monștrilor sacri— *Cristina Corciovescu* 128

În exclusivitate

- De vorbă cu... Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Monica Vitti — interviuri realizate de *Radu Bogdan* 138

Memoria cineastului

- Laurençe Olivier și Shakespeare 133
- Graham Greene: O tentativă de evadare — adaptări și traduceri de *Adina Darian* 166
- Ustinov față în față cu Ustinov — traducere și adaptare de *Cornel Cristian* 170
- Al Pacino: Un naș timid și cumsecade — traducere și adaptare de *Traian Gliduș* 172

Mari dispăruți

- Victor Iliu inedit 54
- Vasili Șukșin: Moralitate și adevăr — traducere și adaptare de *Ana Sulițeanu* 155
- Luis Buñuel — Ultima mea suflare — traducere și adaptare de *Eugenia Vodă* 159
- Totul (?) despre Marilyn — traducere și adaptare de *Rodica Lipatti* 162

Cinerama

- Panoramic pe mapamond — *Mircea Alexandrescu* 174



almanah „Cinema" 1984

I 45669
93287